

Anglistische Forschungen

Herausgegeben von Dr. Johannes Hoops

Professor an der Universität Heidelberg

Heft 67

Arthur Symons als Kritiker der Literatur

von

Max Wildi

PE
25
.A5
Heft 67



Heidelberg 1929

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 2125.

Anglistische Forschungen

herausgegeben von **Dr. J. Hoops**, o. Professor an der Universität Heidelberg.

1. **C. Stoffel**, Intensives and Down-toners. A Study in English Adverbs. geh. Mk. 4.—.
2. **Erla Hittle**, Zur Geschichte der altenglischen Präpositionen *mid* und *wid* mit Berücksichtigung ihrer beiderseitigen Beziehungen. 2. Aufl. geh. Mk. 4.80.
3. **Theodor Schenk**, Sir Samuel Garth und seine Stellung zum komischen Epos. 2. Aufl. geh. Mk. 3.—.
4. **Emil Feiler**, Das Benediktiner-Offizium, ein altenglisches Brevier aus dem XI. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Wulfstanfrage. geh. Mk. 2.40. Nicht mehr einzeln.
5. **Hugo Berberich**, Das Herbarium Apuleii nach einer frühmittelenglischen Fassung. geh. Mk. 3.60. Nicht mehr einzeln.
6. **Gustav Liebig**, Poesie. geh. Mk. 2.80.
7. **Louise Pound**, XV. and the XVI. Century.
8. **F. H. Pughe**, English Printing,
9. **Bastian A. F.**, Prosody and
10. **Eugen Borst**, 5. Jahrhundert.
11. **Ida Baumann**, stellt und erläutert. geh. Mk. 2.80.
12. **Richard Jor**, (Lancashire).
13. **Alexander H.**, personal construc-
14. **W. van der**, tion in Middl
15. **May Lansfield**, and etymolog
16. **Tom Oakes**, rchaeologically
17. **Richard Jor**, eland) descrip-
18. **Conrad Grimm**, geographische Untersuchung mit etymologischen Anmerkungen. geh. Mk. 3.60.
19. **John van Zandt Cortelyou**, Glossar zum Vespasian-Psalter und den Hymnen. geh. Mk. 4.—.
20. **E. Koeppel**, Ben Jonson's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker und andere Studien zur inneren Geschichte des englischen Dramas. geh. Mk. 6.—.
21. **J. J. Köhler**, Die altenglischen Fischnamen. geh. Mk. 2.40.
22. **Otto Jespersen**, John Hart's pronunciation of English (1569 and 1570). geh. Mk. 3.20.

(Fortsetzung auf der dritten Seite des Umschlags.)

Anglistische Forschungen

Herausgegeben von Dr. Johannes Hoops
Professor an der Universität Heidelberg

Heft 67

Arthur Symons als Kritiker der Literatur

von

Max Wildi



Heidelberg 1929

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 2125.

PE 25 . Hs Nest 67

Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen,
werden vorbehalten.

An meine Eltern

in Dankbarkeit

Inhalt.

	Seite
Einleitung	5
Erster Teil.	
Verschlossenheit. Walter Pater und die Erschließung der Wirklichkeit	6
Erste Veröffentlichungen. Präraphaelitismus und Renaissance	8
An Introduction to the Study of Browning	9
Die Verwerfung der philosophischen Kritik. Matthew Arnold	9
Elisabethanische Studien	14
Das epikuräische Genießen im Lebensgefühl des Idylls	14
London	23
Der Durchbruch der Moderne	23
a) Naturalismus und Dekadenz	23
b) Der Impressionismus	33
Studies in two Literatures	36
Die beiden Grundhaltungen	36
1. Coventry Patmore und das „Klassische“	36
2. Walter Pater und die reinen Kunstformen	42
Der Stil	47
The Symbolist Movement in Literature	51
W. B. Yeats. Das Irrationale. Die Befreiung des Verses. Mallarmé und die absolute Poesie	51
Verlaine	57
Mallarmé	60
Huysmans	63
Die Dekadenz	66
1. Aufsätze um das Ballet. Wagner und Maeterlinck	66
2. Aubrey Beardsley	72
Der Glaube an die Kraft. Das Prinzip der Intensität	72
Balzac und der Roman	75
Das Drama	78
Die Poesie	83
Zweiter Teil.	
Die Reifezeit	91
Das Wesen der reifen Kritik, dargestellt an den Studien über Hawthorne und die Romantiker	91
William Blake	108
Natur- und Schicksalsgefühl	111
The Romantic Movement in English Poetry	118
Zusammenfassung	130
Arthur Symons und die zeitgenössische Literaturkritik	131
Nachwort. Spätere Schriften (1920—1926)	135
Bibliographie und Abkürzungen	145

Einleitung.

Von den englischen Dichtern, die gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts ihr Leben mit dem Ideal der Schönheit um jeden Preis, dem Ideale Paters verknüpften, sind die meisten früh gestorben. Nur wenige haben dem Verzehrenden, das im „Flammengleichen Leben“ lag, widerstanden und leben noch: George Moore, Richard Le Gallienne, W. B. Yeats und Arthur Symons. Außer Symons haben sich alle neuen Gebieten zugewandt; nur er ist den Ideen der neunziger Jahre treu geblieben, ist geradezu zu ihnen zurückgekehrt, so daß er in sein jüngstes Buch „Eleonora Duse“ (1926) ganze Seiten eines Aufsatzes aus 1896, dem Jahre des „Savoy“, Wort für Wort hat aufnehmen können. Diese Beharrlichkeit und Zähigkeit des Bestehens und eine gewisse Starre des Denkens haben ihn als letzten den Weltkrieg überleben lassen.

In seine Zeit hat Arthur Symons enge, intensive, zu innerst sich widerstrebende Kräfte getragen, Eigenschaften, die ihn zu ihrem bedeutendsten Kritiker machten. Er hat das Erbe Paters übernommen und ist somit ein Glied der großen Tradition englischer Kritik, die in Coleridge beginnt. Als Persönlichkeit, und dieses ist vielleicht ein ebenso großer Reiz seiner Gestalt, spiegelt er grell und eigenartig sämtliche Züge jener schillernden Zeit. Das, und das Wesen seiner Persönlichkeit soll in der Entwicklung und Wandlung seiner Kritik gezeigt werden.

Erster Teil.

Verschlossenheit. Walter Pater und die Erschließung der Wirklichkeit.

Eine gewisse Schärfe und Kälte, eine außerordentliche Bestimmtheit ist auf lange Zeit alles, was man beim ersten Lesen von Symons spüren wird. Sein Wort steht vollständig umrissen da. Es ruft keine Dinge, Gedanken, Gefühle herauf, wie Worte Mallarmés, Paters es tun. Es hat nichts von dem intensiv Persönlichen der Worte bei Yeats. Losgelöst, klar führt jeder Satz seine Aussage zu Ende. Da ist nichts von dem Weben Paters. Es ist die Verschlossenheit, das „Geheimnis“ des Menschen, das hier im Stil zuerst auftritt, und das erst durch das Studium seines Werdens und Werks gelüftet wird.

Einem seltsamen Buch imaginärer Porträts¹ hat der reife Kritiker (1905) als Wertvollstes Erinnerungen seiner Kindheit² vorangestellt.

Puritanische Luft erfüllt die Welt, in die hinein Arthur Symons im Jahre 1865 als Sohn eines Predigers keltischen Bluts geboren wurde: „grausam, nervös, reizbar, heftig und unruhig“³, wie er mit Stolz gestanden hat, mit demselben Stolz, mit dem er stets auf sein keltisches Blut hinweist. Wir sehen das eigensinnige Kind in Bangigkeit um die Erlösung in religiöse Grübeleien versunken; sehen, wie es, sich selbst überlassen, mit den

¹ Spiritual Adventures. Werke. Secker. 1924.

² „A Prelude to Life“ (ib.).

³ D.P. 133.

Jahren sich in Büchern und Musik vergräbt; wie der eigenwillige, ehrgeizige Knabe sich absondert und „um sich das Haus baut“⁴, in dem er leben sollte, die Mauern der Individualität, wie Symons in tragischer Erkenntnis seiner Ichverschlossenheit sagt.

„I existed, others also existed, but between us there was an impassable gulf, and I had rarely any desire to cross it.“⁵ „It felt nothing outside myself.“⁶

In diese jugendliche Verschlossenheit des Siebzehnjährigen kam das Erlebnis, das den Grund zu seinem ganzen Werke legt und es in einem Maße bestimmen wird, wie es kein zweites später je mehr vermocht hat.

Es ist das Erlebnis der Erlösung und Befreiung, wie es Pater aus ähnlicher Verschlossenheit heraus in der „Renaissance“ (1873) gestaltet hat, das sich durch dieses Buch dem jungen Symons mitteilt. Er mußte es als Grundmotiv durch das ganze Buch hindurch finden: das Erwachen und Befreien der dürstenden Sinne, das Erschließen der Welt, das Wiederaufgrünen von Tannhäusers Stab.⁷ Und so ist denn auch die Wirkung: „Das Buch eröffnete mir eine neue Welt, oder gab mir vielmehr den Schlüssel, das Geheimnis, zu der Welt, in der ich lebte.“⁸ — „Von diesem Buche wurde ich zum ersten Male gewahr, daß es überhaupt noch etwas Beachtenswertes oder Lebendiges in der Welt gab neben Poesie und Musik. Ich empfing daraus eine unbegrenzte Neugier . . .“⁹ So beschreibt Symons den ersten Einfluß von Paters Werk. Dem im Ich Verschlossenen eröffnete es den Zugang zur Wirklichkeit durch das Mittel der Sinneserregung, „any stirring of the senses, strange dyes, strange

⁴ Spiritual Adv. 11.

⁵ Spiritual Adv. 19.

⁶ ib. 20.

⁷ Renaissance 6/7.

⁸ F.S.C. 322.

⁹ F.S.C. 323.

colours and curious odours“, wie die berühmte „Conclusion“ der „Renaissance“ sagt.¹⁰ Von da an beginnt für Symons ein stetes Assimilieren von immer weiteren und größeren Kreisen der Wirklichkeit.

Aber die fundamentale Ichverschlossenheit bleibt und wird später immer wieder sichtbar werden. Ja, eine ganze Seite der Entwicklung Symons' ist, extrem gefaßt, nichts anderes als ein Suchen von Ausgängen, die aus dem ummauerten Ich auf gedeckten Wegen an die Dinge jenseits herangehen, um sie ihm, Fühlern, Tastern gleich, nahe zu bringen in den Kreis seines Empfindens.

Erste Veröffentlichungen. Präraphaelitismus und Renaissance.

Arthur Symons' erste Veröffentlichung ist die Einleitung zu einem Faksimiledruck von „Venus and Adonis“, „introduced by Arthur Symons, of Yeovil.“¹¹ Behandlungsweise und Zitate verraten die Methode: Taine. „Was für Einflüsse . . . mögen den Weg dieses Schriftstellers bestimmt haben?“¹² Die Antwort erfolgt durch ein phantasievolles Ausmalen der elisabethanischen Welt. Im Verweilen auf der Farbigkeit der Renaissance erkennen wir den ersten stofflichen Niederschlag der Paterlektüre.¹³ Daneben herrscht, kaum zu trennen davon, die Atmosphäre des Präraphaelitismus. Rossettis „Jenny“ wird neben Keats' „Endymion“ herangezogen¹⁴, und das Ganze schließt mit einem Bild, das Spenser, Morris und Rossetti in biblischem Klang vereinigt: „hung with the arras woven of dreams and deeds, and the picturings upon the walls of the chambers of the House of Life are many.“¹⁵

¹⁰ Renaissance 250.

¹¹ Shakespeare Quartos, N. 12 (1886).

¹² ib. IV.

¹³ Dazu noch Vernon Lee: „Euphorion“, zitiert (XVI) 1884.

¹⁴ ib. IV.

¹⁵ ib. XIX.

Aber schon hier tönt eine neue Zeit an, die die „Vita Nuova“ nicht mehr lesen wird, der Marlowes „Hero and Leander“ „dauntlessly sublime“¹⁶ „Venus und Adonis“ „divinely passionate“¹⁷ erscheint. Noch deutlicher ist eine Stelle aus der Vorrede zu „Titus Andronicus“¹⁸ aus demselben Jahr, worin Marlowes Barabas mit Aaron verglichen wird: „Both have a delight in evil“ in „wickedness without moral sense . . . cultivated almost as an aesthetic quality and attaining a strenuous perfection“.¹⁹

An Introduction to the Study of Browning.

Die Verwerfung der philosophischen Kritik.

Matthew Arnold.

Ein Blick in die Vorzeit, wo Präraffaeliten, Taine, Pater und die kommende Dekadenz friedlich beieinander stehen, ist alles, was uns die kleinen Vorreden geben. Ihr Bild wird bestätigt durch die frühesten Gedichte, bis auf eine Gestalt, deren mächtigen Einfluß sie allein verraten: Browning.

Symons' eigentlicher Erstling, womit er sich mit einem Schlage seine Stelle als Kritiker eroberte, ist die „Einleitung zum Studium Brownings“ (1886).²⁰ Dieses erstaunliche Buch des Einundzwanzigjährigen, heute noch „der beste kurze Führer“²¹ zum Werke Brownings, ist aus der Begeisterung für den Meister entstanden, der „in der Poesie das für mich war, was Pater für die Prosa wurde“.²²

¹⁶ ib. XV.

¹⁷ ib. X.

¹⁸ Shakespeare Quartos, N. 29 (1886).

¹⁹ Titus Andronicus, Fac. XI, 29.

²⁰ Introduction to the Study of Browning. 1886. New Ed. revised and enlarged. 1906. Dent & Co.

²¹ Oliver Elton, Survey 1830—1880, S. 431, Note.

²² F.S.C. 322.

So ehrgeizig und weitgespannt in der Wahl des Stoffes ist im Werke Arthur Symons' nur noch ein Buch: die Studie über Blake aus der Reifezeit (1907), wo eine ähnliche Vollständigkeit innerhalb eines Lebens angestrebt ist.

Die aus innerer Affinität entsprungene Kenntnis des Meisters ringt im Buche mit den überkommenen Formen der Kritik nach Ausdruck und verrät in dieser Auseinandersetzung ihre zukünftige Richtung. Einer nach dem andern der damals üblichen Gemeinplätze der Kritik werden auf Browning angewandt. So zum Beispiel die Idee, daß die Dichtung möglichst viel Leben erwecken soll: „If that is the best poetry which produces the most of life“²³, dann ist Browning groß, denn er kennt und beschreibt „the soul's limit, the last reaches of life“.²⁴ Man beachte: es ist die Tiefe, mehr als bloßes Ausmaß.

Dann kommt die zweite Frage, die der gedanklichen Einheit des Werkes. Auch diese besteht, worauf später noch zurückzukommen ist.

Endlich werden Brownings eigene Kategorien, wie er sie im „Essay on Shelley“ entwickelt hat, auf ihn selber angewandt²⁵, und Symons findet beides in Browning: sowohl den subjektiven Dichter, den „Seher“, wie auch den objektiven, den „Gestalter“; beides: Einheit der Idee und Mannigfaltigkeit des Lebens ist bei ihm. Indem er dies sagt, verkennt er den eigentlichen Wert von Brownings Begriffen, der im scheidenden, richtunggebenden Entweder — Oder besteht. Symons vollzieht die Scheidung nicht, sondern greift nur die Worte auf, um sie im eigenen Sinne zu verwenden.

Nicht Schwäche des Denkens läßt diese Prinzipien bei ihm versagen — er wird selbst eine Antithese zu

²³ I.St.B. 4.

²⁴ I.St.B. 4.

²⁵ I.St.B. 4.

Browning in aller Schärfe durchführen, indem er ihm Tennyson entgegenstellt²⁶ — nein, es ist Arthur Symons durch diese Erörterungen hindurch um eine ganz andere Erkenntnis zu tun, der er Ausdruck geben möchte, die aber keine der versuchten Kriterien erschließt. Darum mißachtet er sie. Welcher Art diese Erkenntnis ist, zeigt eine Stelle der eben genannten Gedankengänge. Es ist von der Einheit des Werkes die Rede: „Diese Einheit“, heißt es da, „obschon sie von einem philosophischen System abgeleitet, oder doch wenigstens einem solchen angepaßt werden könnte, ist vielmehr Folge einer natürlichen, unvermeidlichen Anlage“ (of a natural and inevitable bent).²⁷

Hier ist ausgesprochen, was allem Versagen der alten Rezepte zugrunde liegt: die Abwendung vom Abstrakten (dieser urenglische Zug), die Abneigung gegen alle Konstruktionen. Die wahren Wurzeln des Werkes sind im „Unvermeidlichen, Natürlichen“, in der innersten Anlage der Persönlichkeit, in ihrer Idiosynkrasie.

Von dieser Eigenart des Wesens und den Formen, die sie sich geprägt hat, hat Arthur Symons die besten, eindringlichsten Seiten unmittelbarer Deutung geschrieben. Der Unterton innerer Gleichheit der Auffassung geht dabei durch diese Analyse, so wenn es heißt, Brownings Menschen seien einzigartig, verschlossen, einsam. „Life exists for each as completely and separately as if they were the only inhabitants of our planet.“²⁸ Dann, wie puritanisch! der Gedanke des Lebens als ‘probation, test’²⁹, das in der Seele und im Gedanken seine Krisen und Entscheidungen trifft (introspective drama — der Monolog). Die Erörterung gipfelt in der von Pater erkannten und geprägten

²⁶ I.St.B. 11.

²⁷ I.St.B. 4.

²⁸ I.St.B. 5.

²⁹ ib.

Definition des Monologs als „Poetry of situations“.³⁰ Noch ein Zug innerer Ähnlichkeit und daraus entspringender durchdringender Erkenntnis erscheint in der Polemik über Brownings Stil. „Browning prefers, as all true poets do, sense to sound“³¹, das Intellektuelle dem rein Klanglichen, und die Dunkelheit seines Stils ist nur der Schatten der Tiefe und Feinheit seiner Seelenschau. Er liebt das Komplexen „evil in good, good in evil“.³²

Solcher Art ist der Kern des Buches, an den sich theoretische, polemische Bemerkungen schließen, gefolgt vom zweiten Teil, der nun, weil er aus dem Zauberkreis der Persönlichkeit hinaustritt, die ganze Unsicherheit und Jugendlichkeit des Kritikers verrät, seine blinde Stoffgebundenheit³³, die Vagheit seiner kunsttheoretischen Ideen. „Ein Kunstwerk, ein Gedicht, das sein Ziel erreicht und seinen Zweck erfüllt, und das ein würdiges Ziel und einen klaren Zweck zu erreichen hat.“³⁴ So unverbundlich diese Definition ist, so klingt sie doch an Matthew Arnold an, und es erhebt sich die Frage, wieviel davon Arnold entstammt und was derselbe für Arthur Symonds bedeutete.

Dichtung, so wie sie uns in Matthew Arnolds Vorwort der Gedichte von 1853 entgegentritt, ist ein der feinsten Blüte geistiger Kultur dienstbar gemachtes geistiges Vermächtnis, verehrt um seines Weisheitsgehaltes willen. Aus dieser Wertung der Poesie als bildender Kraft entspringt die Unterordnung des einzelnen Gedankens, des Ausdrucks überhaupt, unter das „würdige, klare Ziel“: die große Handlung als erhebende Tat des freien Willens. Dieser moralische Zug klingt in der Definition Symonds' wieder, sowie am Ende des allgemeinen Teils, wo Brow-

³⁰ Renaissance 226.

³¹ I.St.B. 13.

³² I.St.B. 12.

³³ Diese kritisierte Patmore, F.S.C. 354.

³⁴ I.St.B. 15.

nings „männlichste, gesundeste“ Poesie „a tonic that braces and invigorates“³⁵ genannt wird. Mit diesen Ideen, die einer gelegentlichen Lektüre des Vorwortes entnommen sind, stehen aber Symons' eigene Worte im schreiendsten Widerspruch. „Whatever be the subject“, heißt es da an einer Stelle, „whatever the style, whether . . . the former be mistaken, the latter perverse, the poem itself is designed, constructed and finished with the finest skill.“³⁶ Was hier ein bloß wörtlicher Widerspruch sein kann, wird vollends zur Unmöglichkeit, wenn man bedenkt, daß das, was Arthur Symons in Browning am leidenschaftlichsten liebt, die Verknüpfung der Gestalten zum Knäuel eines gesteigerten Daseins im atemlosen Monolog eben jene Dichtung ist, „in which a continuous state of mental distress is prolonged, unrelieved by incident, hope, or resistance“³⁷, die Matthew Arnold verabscheute.

Diese widerspruchsvollen Ideen, und die in Swinburnschen Perioden ausströmende Bewunderung, samt der kritiklosen Hinnahme von Swinburnes Huldigung an Browning³⁸ zeigen die jugendliche Befangenheit; die Analyse der Persönlichkeit und des Wesens der Dichtung, sowie jener Hinweis auf das „Unvermeidliche“ weist vorwärts auf die reife Kritik, ist in seiner Art schon endgültig.

Das Buch brachte Symons die ersehnte persönliche Bekanntschaft mit Pater, der es mit vollendeter Kunst im „Guardian“ rezensierte.³⁹ Via James Dykes Campbell⁴⁰, den Freund und Helfer, der sein Entstehen betreut hatte, holte es sich bei Coventry Patmore eine vernichtende

³⁵ Zu „tonic“ siehe Matthew Arnold, „Essays in Criticism“, Second Series, Macmillan Pocket Ed. 300, „Amiel“.

³⁶ I.St.B. 16.

³⁷ Matthew Arnold, Poems, 1853, Author's Preface, S. 2.

³⁸ Swinburne, George Chapman, 1875, S. 16 ff.

³⁹ Essays from the „Guardian“, N.S., S. 39.

⁴⁰ James Dykes Campbell (1838—1895), Verfasser eines Werks über Coleridge. Macmillan 1895. Siehe dort über ihn Leslie Stephen im Vorwort.

Kritik, die der Anfang einer Freundschaft war.⁴¹ Und endlich schrieb George Meredith, dem es gewidmet war: „you have done noble service to a great leader“.⁴² Die eigentliche Frucht war indessen die gewonnene Erfahrung, mit der er im selben Jahre noch an die grundlegende und als Vorbereitung entscheidende Beschäftigung mit dem elisabethanischen Drama herantrat.

Elisabethanische Studien.

Das epikuräische Genießen im Lebensgefühl des Idylls.

Swinburne ist der begeisternde Begründer der neu auflebenden elisabethanischen Studien. Mit seinem Buche über George Chapman (1875)⁴³ begann sein Dienst an den elisabethanischen Dramatikern, der sie aufs Neue wieder in die lebendige Gegenwart der dichterischen Tradition aufnahm. Er war es, der A. H. Bullen zum Neudruck von Marston und Dekker anfeuerte; Bullen, der dann seinerseits die Textkritik des Tudor Dramas begründete, auf der die von Havelock Ellis herausgegebene Mermaid Series fußt.

Die besten Kräfte sammelten sich um dieses Unternehmen; Swinburne selbst gab darin Middletons Dramen heraus; John Addington Symonds⁴⁴ schrieb die Einleitung. Im Jahre 1887 erschien, als einer der wichtigsten, der Neudruck von Philip Massingers Dramen mit der Einleitung von Arthur Symons.⁴⁵ Sie besitzt alle die Vorzüge des

⁴¹ F.S.C. 354.

⁴² Vorwort der zweiten Auflage IX, Dent 1906.

⁴³ Swinburne, George Chapman, 1875.

⁴⁴ Neben Symonds und Ellis gehörte Symons' Freund Horne zum Stab, sowie aus dem Rhymer's Club noch Ernest Rhys.

⁴⁵ The Best Plays of Philip Massinger, with Critical and Biographical Essay and Notes by A.S., 2 vols.

„Browning“: Ernst und Gerechtigkeit des Urteils, das hier noch eindringlicher erscheint, da der hemmende Gedanke an den Lebenden wegfällt. Auch hier ist es die Persönlichkeit, das bleiche Gesicht des Porträts am Ende, und ihr Äquivalent im Drama, die Charaktere, denen alle Schärfe der Charakterisierung und drei Viertel der Studie gewidmet sind. An diesen Stellen ist das Urteil am meisten differenziert, am feinsten geprägt: „His characters oscillate rather than advance, their conversions are without saving effect on their souls, their falls have no damnation.“⁴⁶ „He mistakes extravagance for strength, eloquence for conviction, feverishness for vitality.“⁴⁷

Darin erkennt man, verschärft und verfeinert, die gleiche Klarheit und Stärke der Charakterisierung wie im „Browning“. Neu ist die Behandlung der Form, die dort, nicht ohne Schuld Brownings selbst, vernachlässigt wurde. Nun heißt es: „The characteristics of any poet's genius are seen clearly in his versification.“⁴⁸ Eine der besten Analysen folgt, um zu beweisen, daß „the pitch of Massinger's verse is somewhat lower than the proper pitch of poetry . . .“⁴⁹ Es handelt sich um nichts Geringeres als das erste Auftreten der Verskritik, worin Arthur Symonds es zu so hoher Vollendung bringen sollte, jenes unfehlbaren, instinktiven Zuwegs zur Dichtung, den er später allein begehen wird. Das Beispiel dazu gab ohne Zweifel Swinburne durch sein Betonen der Musikalität und Schwingung. Doch mehr noch als dieser Impuls wirkte die Wegweisung, die er dem jungen Kritiker gab, indem er ihn hinter sich auf die Begründer der modernen Literaturkritik, Coleridge und Charles Lamb, wies.

Auf Coleridge geht die Unterscheidung von Prosa und Poesie in „Massinger“ zurück, aus Coleridge empfing

⁴⁶ ib. 181.

⁴⁷ ib. 178.

⁴⁸ ib. 170.

⁴⁹ ib. 171.

Arthur Symons die wahre Erkenntnis, die von nun an fundamental ist, daß Poesie in sich ein elementarer, absoluter Zustand erhöhten Lebens ist, der, wenn er da ist, unmittelbar zum Empfinden spricht⁵⁰ — „such intrinsic and unmistakable beauty that we are forced to pause and brood on them with the true epicure's relish“.⁵¹

Schon in „Massinger“ sind Arthur Symons sämtliche Mittel des literarischen Urteils zu Gebote, die ihm sein Freund J. Dykes Campbell aus seiner Erfahrung geben konnte. Im folgenden geht er eigene Wege, die ihm Pater vorzeichnete, und auf denen der zünftige Kritiker nicht mehr zu folgen vermochte; wo Kritik Intuition, Kunst, persönliches Erleben wird.

Es sind dies die Vorreden zu Leigh Hunts Essays (1887) und zum Neudruck von John Day, einem idyllischen Dramatiker dritter Größe im Sternennebel der späteren Renaissance, der nun, wie Massinger, in der Mermaid Series abgedruckt wurde (1888).

In diesen Vorreden erscheint die Haltung vollkommen verändert. Nichts ist hier mehr von dem Ernsten, Suchenden des „Browning“, nichts von der männlichen Bestimmtheit der Scheidungen im „Massinger“. Alles ist aufgelöst in Beschreibung; Abstraktes wird zum Bild, und an Stelle der objektiven Analyse tritt eine vollkommene Hingabe an den Reiz, die Schönheit, im genießenden Mitfühlen.

Man spürt, es ist Paters epikuräisches Lebensgefühl, das hier durchbricht. Die Gelegenheit dazu war in der Tat günstig. In der idyllischen Stille von Leigh Hunts Blumengärtchen vermochte nur liebevolles Eingehen und Verweilen, Schönheit und Reiz überhaupt zu empfinden. Und dann war er hier in geistiger und stofflicher Nähe von Charles Lamb. Über Lamb ist die einfühlende Be-

⁵⁰ Coleridge: Biographia Literaria, Kap. XVIII—XX.

⁵¹ Massinger: Pref. XV. Der Neudruck läßt den Paterismus „epicure's relish“ aus. E.D. 171.

trachtung Paters eingedrungen. Auf Lamb als Entdecker der elisabethanischen Dramatiker hatte Swinburne schon hingewiesen⁵², und wo dessen feuriges Lob aufhörte, da setzte Pater ein und entwickelte an ihm seine Lehre der einführenden Wiedererweckung des Reizes in seiner Einzigartigkeit.⁵³

Im „Leigh Hunt“⁵⁴ geschieht dies nur oberflächlich, und erinnert dadurch an die dilettantischen Ausschmückungen in „Venus und Adonis“. „In his company we are travellers in enchanted places“⁵⁵, im „Garden of Eden“, im „House Beautiful“.⁵⁶ Diese blumenreiche Sprache ist mehr ein Ersatz als ein Medium der Deutung. Wie vollständig aber schon in diesem äußerlichen Versuch der Einfluß Paters herrscht, zeigt die Sorge um „work practically flawless and rounded“ und vollends das Folgende: „er sieht nicht mit des Malers Augen, dem das Schöne an und für sich alles ist“.⁵⁷

Der wahre, innerlich beseelte Ausdruck des neuen Lebensgefühls, und damit die echte Einfühlung, ist erst im „John Day“⁵⁸ erreicht. Form und Ferne des Stoffes verwehrten ein leichtes Ausmalen. „The special note of Day's cheerfulness“ lag nicht so nahe wie bei Leigh Hunt, noch konnte sie in einem Worte wie „pleasant“ erschöpft werden. Sie lag verborgen, und mit ihr das „Geheimnis“ des Mannes selbst, der das Werk geschrieben hatte.

An die Hebung dieses Schatzes hat Arthur Symons seine ganze Liebe und Sorge gewandt, und in dieser persönlichen Teilnahme kommt ein Grundgefühl allen epi-

⁵² Swinburne, A. C., A Study of Shakespeare, Golden Pine Ed. (1879) 137, 141, 146, 220, 225 etc.

⁵³ Appreciations, Charles Lamb.

⁵⁴ Leigh Hunt, Essays, Camelot Series. Ed. E. Rhys. 1887.

⁵⁵ ib. XVII.

⁵⁶ ib. VIII.

⁵⁷ ib. XVII.

⁵⁸ E.D. 195.

kuräischen Lebens in ihm zur Wirkung. Schon bei „Leigh Hunt“ heißt es: „To neglect him is to lose a pleasure which we can get only from him“⁵⁹ und nun ebenso „but nowhere save in Day (we can get) that special charm . . . for which . . . we can suppose his name will live a little longer yet.“⁶⁰ Das ist das Gefühl der Vergänglichkeit aller Dinge, für das jedes einzelne die Farbe der Unwiederbringlichkeit und Einzigartigkeit annimmt — hier noch erhöht um die Eigenart des Persönlichen. Dieser Gedanke, der von nun an immer wiederkehren wird, der Grundgedanke der Paterschen „Conclusion“, ist die Quelle der dringenderen Sorge um Day, die noch erhöht ist durch die Gewißheit, daß in zwei kurzen Stücken alles befangen liegt, was er an Eigenem schuf. Das Ergebnis: Ein zartes, sorgfältiges Eindringen in die kleine Welt, ein liebevolles Hervorheben aller ihrer Schönheiten, ihres Witzes „thin and captious“⁶¹, vor allem aber der Herzensgüte Days, dessen Nachleben ihm so sehr am Herzen liegt, und den er gegen Ben Jonson verteidigt.⁶²

Dadurch, daß alles Geschehen von der Schwere des Blutes befreit ist, in die Welt des Witzes, das heißt des Spiels entrückt ist, verlieren die Gesetze des großen Dramas ihre Macht darüber. Wir sind in einem neuen Land „where gentle and petulant figures come and go like figures in a masque, aimlessly enough, yet to measure“⁶³ „Aimlessly — yet to measure“, darin ist dem Wissenden alles vorausgesagt: das Kommen der Paterschen Ideen über die sich selbst genügenden Rhythmen, der reinen Musikalität, der „abstract proportions“ im „Plato“, in denen Logik zur Musik wird, die Welt ohne Wille und Entscheidung, doch voller Schönheit, wie sie im Aufsatz

⁵⁹ Leigh Hunt, XIX.

⁶⁰ E.D. 210.

⁶¹ E.D. 204.

⁶² E.D. 210.

⁶³ E.D. 200.

„Saint Augustine“⁶⁴ wiederkehrt. Nur der Vergänglichkeitsgedanke weilt über diesen „fêtes galantes“ und gibt in einer neuen Verwandlung das Gefühl der Wehmut, des Pathos in den besten Szenen John Days.⁶⁵ Symons hat auf die formschaffende Kraft dieses Gefühls der zarten Sorge hingewiesen, und damit ein Geheimnis des Stils von John Day genannt, wie es wohl auch seinerseits rückwirkend in der Feinheit der Analyse des Dayschen Verses in Symons gesucht werden darf.

Man sieht, dieser „John Day“ ist aus ganz anderen Tiefen entstanden als das Vorwort zu „Leigh Hunt“. Es ist die vollständige Deutung und Evokation, nicht nur Days, sondern des Lebensgefühls des Idylls überhaupt, mitsamt seinen Wurzeln im persönlichen Erleben (zum erstenmal wird die Flucht aus der Wirklichkeit, die „escape“ angetönt: „freeing us of all the disabilities of our never quite satisfied existence“).⁶⁶

Dieses Lebensgefühls des Idylls ist in den folgenden Jahren noch mehrere Male auferstanden, immer mit der gleichen Haltung und begleitet von den gleichen Gedankengängen, die alle auf Pater zurückgehen. So in der Vorrede zu „Twelfth Night“⁶⁷ (1889) und zu „The Winter's Tale“⁶⁸ (1890). Alles ist wie in „Day“ auf „delight“⁶⁹, Genuß, abgestimmt, auf das Leben „unter glücklicheren Himmeln“⁷⁰, ein Spiel der Phantasie. Der Begriff der vollkommenen Form, „the absolute rondure of the O of Giotto“⁷¹, erscheint auch hier. Der Stil ist freier und stärker, es ist ein feines und treffliches Reden über die Gestalten Shake-

⁶⁴ F.S.C. 1 ff.

⁶⁵ E.D. 207.

⁶⁶ E.D. 201.

⁶⁷ E.D. 35.

⁶⁸ E.D. 53.

⁶⁹ E.D. 56.

⁷⁰ E.D. 54.

⁷¹ E.D. 36.

speares; aber das innerlich persönliche Interesse, das im „Day“ herrscht, hat sich zurückgezogen, offenbar weil jener Schlüssel zur Persönlichkeit, der bei Day, Hunt, Massinger und Browning an irgendeiner endlichen Besonderheit erkannt werden konnte, hier unerreichbar hoch hing. So tut er, wie vor und nach ihm die meisten Kommentatoren der Moderne getan haben: er identifiziert Shakespeare mit der Natur schlechthin und wendet sich zu den Gestalten, als ob sie der tatsächlichen Wirklichkeit zugehörten. Diesen naht er mit dem altklugen Wissen um die Ränke der Seele, das er sich mit jugendlicher Neugier — aber auch mit dem spähenden Blick des Puritaners — erworben hatte. Es ist reizvoll, die erste Quelle dieses psychologischen Wissens gleich anfangs zu finden: Meredith. Orsino, der Herzog in „Twelfth Night“, ist Sir Willoughby Patterne⁷², der „Egoist“; Viola ist Laetitia Dale⁷³; Leontes, Hermione und Polixenes in „The Winter's Tale“ sind „the usual three, husband and wife and friend“.⁷⁴

Dies ist der Einbruch der Psychologie in die Kritik Arthur Symons! Sie bestärkt jenes früh beobachtete Interesse am einmalig Individuellen, dem „Rätsel“ des Persönlichen, ja sie ist eigentlich dasselbe, losgelöst und bewußt geworden, fortan das mächtigste seiner Erkenntnis-mittel.

Alle Shakespearestudien Symons' dieser Zeit (zu nennen sind noch: „Macbeth“ und „Antony and Cleopatra“, auf welche zurückzukommen sein wird) sind psychologische Charakterstudien. Nur eine weicht davon ab und dreht sich um ein Problem: „Measure for Measure“ (1890).⁷⁵ Es war Pater, der dieses Spiel zum Problem erhoben hatte,

⁷² E.D. 37.

⁷³ E.D. 38.

⁷⁴ E.D. 55. „The usual three“ sind die Spieler in Merediths „Modern Love“ I.

⁷⁵ E.D. 44.

als er an dessen Ausgang die „poetische Gerechtigkeit“, „jenes feinere Urteil“ zu zeigen versuchte, das nichts anderes als eine „tiefe Erkenntnis in Liebe“ sei und sich im Vergeben übe.⁷⁶ So rechtfertigte Pater die Begnadigung Angelos, die eine Generation zuvor „der starken, entrüsteten Forderung der Gerechtigkeit ins Gesicht schlägt“ (Coleridge).⁷⁷ Es hatte sich daran die Umwertung der ethischen Werke vollzogen, und Paters Wahl bedeutet die Freigabe aller Willensentscheidung, alles Kategorischen, mit der er seine unbegrenzte Sympathie erkaufte. Wo steht Symons? Tiefer ist nirgends die Kluft geöffnet, die ihn mitten in einer Zeit tiefsten Einflusses von Pater trennt, als gerade hier. Er folgt Coleridge in die schärfste Verurteilung: „There is something base and sordid in the villany of its actors“⁷⁸, und er findet das Ende gleich empörend wie Coleridge.⁷⁹ Dieses leidenschaftliche Rechtsgefühl bricht auch in der Vorrede zu „The Winter's Tale“ durch und bezweifelt, ob „jene sechszehn Jahre der Trauer wirklich eine angemessene Sühne“ für Leontes seien.⁸⁰

Es tut not, auf diese Stellen hinzuweisen, wo in die reine Stille des Idylls der schrille Ton der Ironie hereinbricht; in die überströmende Wärme der Hingabe der schroffe Hinweis auf das Unverzeihliche, Absolute. Denn wie seltsam müßte der Eindruck dessen sein, der mit „John Day“ in Gedanken zu den Gedichten derselben Zeit käme, wo ein hohnlachendes, unerbittliches Schicksal über Menschen hinweggeht, Menschen, die sich ohnmächtig auflehnen in gotteslästerlichen Schwüren, in wilder Rache mit Gott zu rechten um Erlösung oder Verdamm-

⁷⁶ Appreciations. 176.

⁷⁷ Coleridge, S.T., Literary Remains. Essays and Lectures on Shakespeare. Everyman Ed. 84.

⁷⁸ E.D. 45.

⁷⁹ E.D. 47.

⁸⁰ E.D. 59, 60.

nis.⁸¹ Das also ist seit 1885 neben der Beschäftigung mit dem Idyll einhergegangen und ist ohne Zweifel der unmittelbare Ausdruck seiner selbst, des puritanisch bangen, wildverkrampften Ichs von hochgradiger Intellektualität und zähem Willen. Zum erstenmal erscheint hier etwas von der Zwiespältigkeit, die durch alles Tun und Sein Arthur Symons' hindurchgeht. Die Studien über „Leigh Hunt, Day, Twelfth Night“, „Winter's Tale“ sind vom Leben ganz gelöst, gleichsam als großes Experiment geschrieben worden. Sie verlieren nichts dadurch, sondern beweisen nur die Macht des Intellekts, der dieses Meisterstück vollbracht hat, so absolut klar, bewußt und losgelöst zu sein, wo nebenher ein unbefriedigtes, dunkles und bitteres Leben aufschreit.

Persönlich war die Beschäftigung mit dem Idyll eine Form der „escape“, der Flucht aus dem Ich. Wie die erste Erschließung der Sinnenwirklichkeit überhaupt, so war die Einführung in den epikuräisch idyllischen Genuß durch Pater geschehen. Ungleich der erstern hat diese neue Schicht von Paters Einfluß ihren reichen unmittelbaren Ertrag an ästhetisch-kritischer Erkenntnis gezeitigt. Die Begriffe der Schönheit an sich, der Formvollendung und des Spiels der harmonischen Maße gehören hierher. Die volle Hingabe an das Traumleben des Idylls dauerte nur kurze Zeit, ist eigentlich nur im „Leigh Hunt“ und „John Day“ zu finden. Schon im letztern regt sich aber die Ironie über das „heroisch komische Bild des Lebens“⁸² und die Shakespearekomödien vollends sind im wachen Bewußtsein aller Illusionen gesehen. Es zeigt sich das unerhört empfindliche Gefühl des Kritikers für alle Täuschung, alle Rhetorik im Aufsatz über „Twelfth Night“.

⁸¹ Days and Nights. Macmillan 1889. Neudruck 1923 (Secker). Man lese das, trotz aller Scheue und Zurückhaltung tief dringende Vorwort Paters (der Abdruck seiner Rezension von D.&N.) in „Essays to the Guardian“. Macmillan.

⁸² E.D. 206.

Die Gestalten sind „sentimental“⁸³ und entbehren der Intensität.⁸⁴ Man spürt mehr und mehr den unvereinbaren Rest: das Gedämpfte und das Unwirkliche dieser Welt, von der sich Arthur Symons ablöst. Dennoch muß darauf hingewiesen werden, daß hierin die Vorbereitung für die Aufnahme von Paul Verlaines „Fêtes galantes“ zu suchen ist, und daß auch später noch das idyllische Gefühl im Werke Symons' wiederkehrt in den Worten über Henri Murger (1895)⁸⁵ und Austin Dobson (1897).⁸⁶

Der Aufsatz über „Measure for Measure“ bringt das Erwachen. Wir befinden uns im Alltag der Zolaschen Wirklichkeit. Was in die Shakespeareaufsätze so unvermittelt und barsch einbricht (Ironie, Realismus, Dekadenz) ist das Echo der großen Wandlung, die sich um diese Zeit, 1889—1890, in Symons' Leben vollzieht, von der im folgenden die Rede sein wird. Von seiner Beschäftigung mit dem Idyll läßt sich dasselbe sagen, was er einst von Richard Jefferies gesagt hat:

„In his early blitheness he was of another age, or he played a rare pastoral delicately in ours. But the age which is not of pastorals conquered.“⁸⁷

London.

Der Durchbruch der Moderne.

a) Naturalismus und Dekadenz.

Am Ende des „Vorspiels zum Leben“⁸⁸ schildert Arthur Symons Eindrücke der letzten Jugendjahre, die alle steigernd auf das Neue, Kommende vorbereiten: das

⁸³ E.D. 39.

⁸⁴ E.D. 40.

⁸⁵ St.2.L. 273.

⁸⁶ P.V. 224.

⁸⁷ St.2.L. 228.

⁸⁸ Spiritual Adventures 27, 29.

Nahen der Weltstadt. Ein ahnendes Gefühl der Lebenswende liegt über den letzten Tagen auf dem Lande. Dann folgt der Einzug in London im Jahre 1889 und damit bricht das „Vorspiel zum Leben“ ab. Denn was nun beginnt, ist für Symons das Leben selbst.

Er taucht unter in den berausenden Strom der Menge. „The intoxication of London had got hold of me, I felt at home in it . . . alone amidst the crowds . . . as I had never yet found anywhere so at home in“.⁸⁹ Es ist eine der Grundsituationen aller Dekadenz, die Symons hier beschreibt: Baudelaires „bain de multitude“.⁹⁰ In Oxford Street hatte sie De Quincey am Anfang des Jahrhunderts durchlebt und nun schildert sie Arthur Symons vom Strand⁹¹, „the motley Strand“, wie er ihn in Erinnerung an Charles Lamb nennt. Aber wie verschieden ist das, was er hier schildert von dem Gefühl der Dankbarkeit, das Charles Lamb im Anblick des Wunders des Lebens zu Tränen rührte „aus Überfülle der Freude ob so viel Leben“.⁹² Dieses Haschen nach immer neuen Sensationen und Eindrücken, dieses prüfende Mustern aller vorüberwogenden Gesichter ist nicht aus dem Reichtum des eigenen Gemüts entsprungen, wie bei Lamb, sondern im Gegenteil aus dem Hunger, ja der Gier nach dem Leben, das die eigene Phantasie nicht zu geben vermag. Es ist der Unterschied zwischen Rausch und Begeisterung; Rausch wird gesucht, Begeisterung empfangen. Der Gedanke des Besitzes mischt sich in dieses Jagen nach Eindrücken, „which would be gone if I did not catch it as it went“.⁹³ Das ist, ins Fieberhafte gesteigert, derselbe Ge-

⁸⁹ ib. 31.

⁹⁰ Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose*, XII, *Les Foules*.

⁹¹ Arthur Symons bewohnte ein Zimmer in der jetzt überbauten Seitengasse des Strands: Fountain Court genannt, wo Blake von 1821 bis zum Tode gewohnt hatte. Siehe D.P. 133.

⁹² *Letters of Charles Lamb* (Jan. 30th 1801, to W. Wordsworth).

⁹³ *Spiritual Adv.* 30.

danke an das Unwiederbringliche, der schon im „John Day“ zu erkennen war, das Bewußtsein der Vergänglichkeit, das hier zu einem gierigen Zusammenraffen vor Torschluß führt. „My voracious appetite for life was partly a kind of haste to eat and drink my fill at a feast from which I might at any time be called away.“⁹⁴

In London, seinem tausendfältigen, unberechenbaren Wechsel von Licht und Dämmer, von ungeahnter Weichheit und herber Härte wurde der Impressionist Symons geboren. Von hier aus gehen die Fäden zu Henley, Balzac, Whistler, Dowson.⁹⁵ Von der rätselhaften Gegenwart Londons als ungeheurem Strom unbekannten, elementaren Lebens erwachten auch im Kritiker die letzten Keime, die bis dahin noch geschlummert haben mochten. Mit dem wilden, schweifenden Zug seines Wesens, der noch oft hervorbrechen wird, gibt er sich der Boheme der Weltstadt hin; mit dem andern, dem puritanisch suchenden, versenkt er sich in die Gesichter der Menge, um dahinter ihr verstecktes Schicksal, das „Geheimnis“, zu erkennen.

In den „Petits Poèmes en Prose“ hat Baudelaire die typischen Haltungen der Seele im Chaos der Weltstadt gegeben. Und wir erkennen alle ihre Symptome, die zugleich die Symptome der Dekadenz im tiefern Sinne sind, in Symons wieder — ja Symons hat selbst diese kleinen Stücke in einer Auswahl übersetzt, die gerade diejenigen umfaßt, die sein eigenes Erleben bestätigt hatte.⁹⁶ „Les Fenêtres“ (XXXV), das Belauern des unbekannten Lebens; „Les Yeux des Pauvres“ (XXVI), die Faszination der Gesichter; „Le Crépuscule du soir“ (XXII), das Erwachen der Nerven am Abend; und endlich die großen zentralen

⁹⁴ ib. 12.

⁹⁵ Zwanzig Jahre später hat Arthur Symons das impressionistische Bild Londons gegeben in: London, a book of Aspects. 1900.

⁹⁶ Baudelaire, P.P. en P. Vigo Cabinet Series, N. 29. Elkin Mathews 1905.

Motive: „Les Foules“ (XII), worin „the bath of multitude“ erscheint; „Enivrez-vous“ (XXXIII), das dieses ganze Lebensgefühl zum Gebot erhebt: Berauschet euch! Als ein Berauschesendes, hochgradig Stimulierendes hat der Puls der Großstadt den jungen Dichter und Kritiker durchdrungen. Ein Jahr später, im „fieberischen“ Winter 1890⁹⁷ nahm auch Paris Besitz von ihm. Er gehörte nun zu den Großstadtmenschen und fiel unter den Bann der Ideen, die die Metropolis aus sich geboren hat: des Naturalismus einerseits, der aus den ungeheuren Aggregaten menschlicher Massen entstanden war, und der Dekadenz andererseits, dieser seltsamen Blüte, auch sie entsprungen „de la fréquentation des villes énormes, du croisement de leurs innombrables rapports.“⁹⁸

Unter dem zwiefachen Einfluß der Dekadenz und des Naturalismus stehen die letzten Shakespearestudien und die Schriften aus den Jahren 1889—1892.

Da ist vor allem das Vorwort zu „Antony and Cleopatra“ (1889).⁹⁹ Im Mittelpunkt steht das Weib in seiner elementaren Form, verkörpert in Cleopatra: „the star of poets, a malign star shedding baleful light“¹⁰⁰, das Idol der Dekadenz, als Sphinx gesehen, deren tierische Hälfte, „the tiger element in her“, die Vereinigung von Grausamkeit und Wollust ist.¹⁰¹ Manon Lescaut, Rossettis Lilith, Tannhäusers Venus und Héloïse, „so learned in the ways of love“¹⁰² erscheinen und geben die Farbe ab zu der Studie, in der nun die naturalistischen Tendenzen wirksam werden. Der erste Schritt zum Naturalismus war schon getan im Unterordnen der Shakespeareschen Gestalten unter die gemein-menschliche, psychologische Ur-

⁹⁷ D.P. 132.

⁹⁸ Petits Poèmes en Prose. Widmung A Arsène Houssaye.

⁹⁹ E.D. 1.

¹⁰⁰ E.D. 1.

¹⁰¹ E.D. 12.

¹⁰² E.D. 10, 2, 9, 10.

sächlichkeit. Es brauchte nur noch jener Wille zur Beherrschung der Wirklichkeit durch das Wissen um sie dazuzukommen, um den reinen Naturalismus zu vollenden. Die Gier nach dem Beherrschen, dem Dahintergesehenhaben erwachte im Anblick der Weltstadt. Der Zolasche Naturalismus, wie Symons später selbst schrieb¹⁰³, hat sich die Wirklichkeit unterworfen, indem er sie auf gemeinmenschliche Instinkte reduzierte. Dasselbe hat Symons mit „Antony and Cleopatra“ getan. Er wird nicht müde, immer wieder auf die rein egoistisch weiblichen Beweggründe Cleopatras hinzuweisen; „the spite of a jealous woman“¹⁰⁴, „wounded vanity“¹⁰⁵ etc. Cleopatra ist für Symons das bloße Weib, durchaus unheroisch, „a woman who must have a lover, but she is satisfied with one at a time“.¹⁰⁶ Dieser fundamental banalen Schau des Naturalisten ist „Antony and Cleopatra“ die objektive Begründung der psychischen Geschlechtsunterschiede, „the most wonderful revelation that literature gives us of the essentially feminine . . . of that which radically . . . seems to differentiate the woman from the man“.¹⁰⁷ Das Weib ist ihm zum Problem geworden, dem er in seiner harten Weise nachgrübelt, hier und in den Gedichten. Es handelt sich um das Wissen, „the science of love“, an dessen Ende das Frohlocken über das Durchschauthaben steht, die triumphierende Gewißheit, daß „the woman who was cunning past man's thought could not be cunning past the thought of Shakespeare“.¹⁰⁸ In „Antony and Cleopatra“ sieht er die Ausmünzung des Sonettenerlebnisses: „Shakespeare must have felt a singular satisfaction in putting thus to use an experience bought so sorrow-

¹⁰³ P.V. 152, 162.

¹⁰⁴ E.D. 19.

¹⁰⁵ E.D. 13.

¹⁰⁶ E.D. 10.

¹⁰⁷ E.D. 12.

¹⁰⁸ E.D. 12.

fully . . . must have felt that he was repaid, more than repaid.“¹⁰⁹

Bei dieser Einstellung ist es denn auch nicht verwunderlich, daß Plutarch mit dem „document humain“ der „modernen Realisten“¹¹⁰ verglichen und zitiert wird; erkennt er doch „the priceless value of all we can get of real nature“.¹¹¹ Das altkluge Wissen um die Kniffe des Weibes, die ganze ironiedurchtränkte Genugtuung versagt nur einmal, nämlich da, wo Cleopatra am Ende zu tragischer Größe anwächst. Der Neid des Lebens, der dem konsequenten Naturalismus eigen ist, vermag auch hier keine höheren Motive zu finden als Verschlagenheit und Stolz: „it is in no heroic frame of mind that she commends the easiness of death.“¹¹² Die ganze tragische Hoheit des ausklingenden Dramas bringt nur den Satz „In her last days Cleopatra touches a certain elevation“.¹¹³

Wie schon angedeutet, ist auch das Vorwort zu „Measure for Measure“ (1890) im naturalistisch-dekadenten Geiste geschrieben.¹¹⁴

Mehr als diese Shakespearestudien, die wie „Antony and Cleopatra“, oft nur Swinburne mehr oder weniger selbständig weiterbilden¹¹⁵, müssen uns die damals entstandenen Schriften interessieren, die als erste von der Quelle des Zeitgeistes selbst, der französischen Literatur Kunde geben. Es handelt sich um den Aufsatz über Villiers de l'Isle-Adam (1889)¹¹⁶, Théodore de Banville¹¹⁷

¹⁰⁹ E.D. 2.

¹¹⁰ E.D. 3.

¹¹¹ E.D. 4.

¹¹² E.D. 19.

¹¹³ E.D. 18.

¹¹⁴ Siehe Seite 16.

¹¹⁵ Anfang und Hugo-Zitat stammen aus Swinburne, siehe „A Study of Shakespeare,“ Pine Ed., S. 190.

¹¹⁶ The Woman's World. 1889. S. 657 ff., Band II.

¹¹⁷ St. 2, L. 264.

(1891) und Joris-Karl Huysmans (1892).¹¹⁸ Dabei ist der zweite unbedeutend, so daß aller Nachdruck auf den, in Oscar Wildes Zeitschrift „The Woman's World“ erschienenen, frühen „Villiers“ und die Studie über Huysmans fällt.

„Villiers de l'Isle-Adam“ ist zur Hauptsache eine Besprechung der „Contes Cruels“¹¹⁹ und war die erste kritische Würdigung des großen Symbolisten in England. In vielen Zügen, im Auftauchen Merediths¹²⁰ und dem Überwiegen der psychologisierenden Abstraktion erinnert sie an schon Besprochenes aus demselben Jahre. Ein Element ist in ihr zu entscheidendem Ausdruck gekommen, das im Denken Arthur Symons' immer gegenwärtig ist: die Ironie, das Prinzip der Bewußtheit aller Illusionen. Dieses findet er wieder in den zynisch-satirischen Grotesken Villiers'.¹²¹ Unpersönlichkeit, Losgelöstheit erscheint ihm als das Wesen der künstlerischen Virtuosität.¹²² — Ein Schritt noch, und wir befinden uns inmitten der Dekadenz. Der Schritt geht über die Definition des Zynikers. Dieser ist ein geborener Idealist, sagt Symons¹²³, seine Zynik ist die Reaktion, die Maske vor der Welt, deren Unzulänglichkeit ihn zur Rache anspornt, die Rache des Idealisten. So rechtfertigte er „Les Demoiselles de Bienfilâtre“, für die er eine viel unumwundenere, direktere Bewunderung trägt, die Bewunderung des Dekadenten an dem Meisterstück der Perversion: „as a last charm one perceives through the irony itself — a faint and sweet perfume of a perverted odour of sanctity.“¹²⁴

Wie unheimlich leicht ist dem beweglichen Geiste

¹¹⁸ F.S.C. 268.

¹¹⁹ „Axël“ war noch nicht erschienen.

¹²⁰ The Woman's World 658 (Modern Love), 660 (Richard Feverel).

¹²¹ ib. 657.

¹²² ib. 659.

¹²³ ib. 660.

¹²⁴ ib. 658.

Symons' der Schritt vom Idyll zur zynischen Groteske. Kasuistik des Spätgeborenen!

Dekadenz und Naturalismus großen Stils sind der Gegenstand der Studie über J. K. Huysmans (1892). An endgültiger Prägnanz der Charakterisierung, an absoluter Freiheit und Beherrschung der Sprache zur Wiedergabe der schillernden, hochdifferenzierten Sensationen (es handelt sich um „A Rebours“!) sucht diese Studie ihresgleichen und steht in den „Figures of Several Centuries“ (1916) würdig neben den besten Stücken einer viel späteren, reiferen Zeit. Wenn Villiers de l'Isle-Adam in Symons eine verwandte Intellektualität weckte, so ist er hier in einem viel dunkleren, elementarerem Sinne mit Huysmans verbunden, was in keiner Kritik voll ausgesprochen, dennoch unbewußt der Grund ist, warum Symons Huysmans auf seinem ganzen Entwicklungswege nie aus den Augen verloren hat. Über keine Gestalt, nicht einmal über Verlaine, der ihm doch im Leben näher stand, hat er so oft¹²⁵ und so eindringlich geschrieben; zuletzt noch an bedeutender Stelle in der „Conclusion“ von 1901¹²⁶, wo er Huysmans die Schicksalsfrage nach dem Wert der Kunst beantworten läßt. Ein entscheidender Zug muß ihn mit Huysmans verknüpfen, wenn dessen Wandlungen für ihn so tiefes Interesse haben. Dieser Zug liegt in der Eigenart des Sinneslebens.

Aus der Kindheit hat Symons folgendes bewahrt:¹²⁷ „The most exquisite sensation of pleasure which the drinking of water has ever given me was one hot day, on Dartmoor, when I drank the coldest water there ever was in the world, out of the hollow hand, under a little Roman bridge“.¹²⁷ Gerade so und nie anders, wie dem Kinde in

¹²⁵ Über Huysmans: F.S.C. 268, Naturalismus—A Rebours. St. 2, L. 299. H. as a Mystic (En Route), VIII Symb. M. H. as a Symbolist (La Cathédrale). P.V. 286. H. als Katholik.

¹²⁶ P.V. 286.

¹²⁷ Spiritual Adventures 8/9.

diesem Moment, kommt alles ursprüngliche Erleben zu ihm, als Sinnesreiz, als fühlbare Erregung, „Aufnahme der sichtbaren Welt zu jeder Stunde als ein Teil unseres Atems“.¹²⁸ Alles muß zuerst Teil seiner selbst werden, muß ganz nahe fühlbar durch seinen Körper strömen, bevor es wirklich wird, so groß ist seine Ichverschlossenheit. Es ist bezeichnend, daß von allen Eindrücken der Kindheit gerade die geblieben sind, die ihm durch die dumpfen, „gemischten“ Sinne: Geschmack, Gefühl und Geruch, zu ihm gekommen sind. Ist doch das Wirken dieser Sinne gerade mit jenem dunkeln Beigemisch des ganzen Daseinsgefühls verbunden.¹²⁹ So liebt er „to watch the rain through leaves“¹³⁰, wo das kühle Rauschen in ihm zum leisen Schauer wird, und genau so erlebt er Musik: „music trickled through me like raindrops shaken from wet leaves“.¹³¹ Endlich wirkt alle große Dichtung ebenso: „the rhythm of a play of Shakespeare speaks to the blood like wine or music; it is with exultation, with intoxication that we see or read «Antony and Cleopatra»“.¹³²

In diesem Mitschwingen des ganzen Sensoriums und in der bangen Gebundenheit an dessen Reaktionen ist Arthur Symons mit Huysmans verbunden. Denn „Huysmans' Philosophie“ ist, wie Symons in der Studie sagt, „sensation“¹³³ (Sinneserregung). Darin sind beide zutiefst mit dem Naturalismus verknüpft geblieben, beide sehen die Welt „durch das Temperament“.

Die Studie verfolgt nun Huysmans auf dem Wege vom Zolaschen Naturalismus bis zu „A Rebours“, wo das Temperament, über sich selbst gebeugt, die Welt aus

¹²⁸ P.V. 127.

¹²⁹ Siehe Coleridge, *Fragment of an Essay on Taste*, 1810, Lit. Remains.

¹³⁰ *Spiritual Adventures* 11.

¹³¹ *ib.* 17.

¹³² F.S.C. 264.

¹³³ F.S.C. 268.

triebhaften Assoziationen aus sich herausstellt. Auf diesen verweilt Arthur Symons am längsten, auf Petronius, Baudelaire, Mallarmé, Hello, Flaubert, Poe, Moreau und Odilon Redon.¹³⁴ Hier liegt der Ausgangspunkt für den Aufsatz über die dekadente Bewegung in der Literatur (1893).¹³⁵ Huysmans ist ihm deren Höhepunkt.

Mit dem sinnverhafteten Durtal fühlt Symons eine Schicksalsgemeinschaft. Die Möglichkeiten der Entwicklung Huysmans' waren im Grunde auch seine Möglichkeiten. Darum das immer erneute Studium aller Wandlungen des Meisters: Huysmans als Mystiker, als Symbolist, als Katholik.

Zu Zola selbst war das Verhältnis ein ganz anderes. Wohl hatte er 1889 die Petition zur Freilassung Henry Vizetellys¹³⁶ unterschrieben, der wegen Veröffentlichung von Zolaübersetzungen zu drei Monaten Gefängnis verurteilt worden war; und hat selbst „den am meisten charakteristischen und wahrscheinlich besten“ von Zolas Romanen, „Assommoir“, übersetzt (1893). Zola selbst, der Geist und die Methode seines Werkes, blieb ihm die Inkarnation der Beschränktheit und Pedanterie, der künstlerischen Impotenz und Niedrigkeit des Geschmacks („A Note on Zolas Method“ 1893).¹³⁷ Zola war wohl einer der ersten Gegenstände der nächtlichen Gespräche, die Symons mit seinem neuen Freund George Moore in den Zimmern über Fountain Court pflegte, seitdem er dorthin zu wohnen gekommen war. Beide waren daran, Zola zu überwinden; Moore, in seinen proteischen Wandlungen, war seit dem naturalistischen „Drama in Muslin“ (1886)¹³⁸ schon längst unter die Einflüsse von Huysmans und Bal-

¹³⁴ F.S.C. 284.

¹³⁵ D.P. 96.

¹³⁶ W. C. Frierson, *L'Influence du Naturalisme Français sur les Romanciers Anglais de 1885—1900*. S. 71.

¹³⁷ P.V. 152.

¹³⁸ Frierson (George Moore).

zac gekommen; und Arthur Symons wandte sich Verlaine und dem Impressionismus zu.

b) Der Impressionismus.

In diesen Zusammenhang des Impressionismus gehört zeitlich und gedanklich der Aufsatz über „Modernity in Verse“ (1892)¹³⁹, über die Lyrik William Ernest Henleys. Denn von Henley hat Arthur Symons den Impressionismus der Atmosphäre gelernt, die Kunst der Lichter und Farben, die jener aus Whistler im kühnen Experiment in Worte übersetzte. Aus Henleys „London Voluntaries“ sind „odour and sense of life and lust aflare“¹⁴⁰, das Lampenlicht „scattered and sick and pale“¹⁴¹, der ganze Apparat des Straßenimpressionismus gekommen, den Lionel Johnson einmal als das Ein und Alles der Symonschen Verse erklärte.¹⁴²

Aber damit ging unsichtbar und verheerend eine Ansteckung aus einem andern Bereich von Henleys Dichtung auf Symons über und bestimmte dessen Verse so entscheidend, daß hier die Wurzel dieses Einflusses berührt werden muß.

Takt ist die einzige Form rhythmischer Bewegung, die die Sinne unmittelbar aus sich heraus schaffen können. So gibt das Ohr den gleichen Schlag des Pendels in der Nacht an die Nerven weiter als ein Auf und Ab, ein Anfang rhythmischer Empfindung. In solch schlafloser Nacht und zu solchen Geräuschen ist das Gedicht Henleys entstanden, das den Typus der extremen impressionistischen Nervenlyrik darstellt: „Nocturn“.¹⁴³

¹³⁹ VIII, 48.

¹⁴⁰ Henley Poems 192.

¹⁴¹ ib. 199.

¹⁴² Yeats, Autobiographies 378.

¹⁴³ W. E. Henley, Poems, S. 25. Macmillan 1921.

Die Zisterne rinnt:

„Till it taps upon my heartstrings,
And my very life goes dripping,
Dropping, dripping, drip-drip-dropping,
In the drip-drop of the cistern.“

Aus Nerven ist diese Lyrik Henleys und diejenige Symons' entstanden und liegt im Banne des Takts. Auch dann noch, wenn der äußere Vorwand fehlt. Der Takt bemächtigt sich der Wörter, Metaphern und Zeilen und reiht sie sinnlos zusammen:

„The sun and the wind are akin to you,
As you are akin to June“¹⁴⁴,

worauf im Reime folgt: tune. Auf „June : tune : moon“ geht Symons' „In Fountain Court“.¹⁴⁵ Wind und Sonne, Wind und schlaflose Nacht, Leben und Tod im Kehrreim folgen einander in ungezählten „Silhouetten“ von Symons.

Die Errungenschaft dieses „leidenschaftlichen Impressionismus“¹⁴⁶ war, bisher unbetretenes Neuland für die Lyrik gewonnen zu haben: die Welt der exasperierten Nerven (Hospital Sonnets), vor allem aber London, die Weltstadt. „Die Entdeckung Londons, die Fähigkeit, London aufzunehmen und wiederzugeben, ist das Zeichen und das Maß der Modernität.“¹⁴⁷

Ganz so, dem Stoffe hingegeben, erscheint Symons in dieser Zeit die lebendige, die neue Dichtung. Sie unterscheidet sich von Zola nur eben darin, daß, wie schon gezeigt wurde, das „Stück Welt“ Teil des Ichs, Nervenreiz werden muß, wie bei Huysmans, bevor es wiedergegeben werden kann. Im übrigen ist diese Dichtung, die dem Stoffe selbst ihre Rhythmen ablauscht und ihre „Erlebnisse“ durch die Nerven bezieht, die genaue Analogie

¹⁴⁴ ib. 91. Gleicher Reim 86.

¹⁴⁵ I, 165.

¹⁴⁶ VIII, 54.

¹⁴⁷ VIII, 46.

zum Werke der Brüder Goncourt mit ihrer „névrose“, ihrer „neuen Art zu sehen“.¹⁴⁸

Derselbe naturalistische Geist, der in „Antony and Cleopatra“ die Ausmünzung des Sonettenerlebnisses sah, preist nun Henley glücklich, weil ihm die seltene Erfahrung einer Operation wurde, die ihn zum Dichter machte.¹⁴⁹

Soviel über „Modernity in Verse“ als Manifest des Impressionismus. In ihrem geistigen Zusammenhang, als Teil der „Studies in two Literatures“, wird die Schrift noch einmal genannt werden müssen;¹⁵⁰ in ihren naturalistisch-psychologischen Zügen gehört sie hieher.

Diese „Studies in two Literatures“¹⁵¹ sind die gesammelten Aufsätze der nun folgenden Zeit (1892—1897). Mit ihnen kehren wir zur Kritik selbst zurück. Das Leben geht weiter in Paris, in Moskau, in Spanien, in Venedig, in Dieppe, wiederum in Paris, Turin, Irland, Rom, Neapel, Wien, Bayreuth; ein ruheloses Schweifen, von dem er von Zeit zu Zeit Nachricht von der französischen Literatur bringt, in Notizen über Leconte de Lisle¹⁵², Catulle Mendès¹⁵³, Edmond de Goncourt.¹⁵⁴ All dies in seiner Zeit so wichtig und symptomatisch, hat heute nur als Vorbereitung für die späteren Schriften (1896—1899) seinen Wert.

Die Entwicklung der eigentlichen Kritik liegt in den Studien, die, abseits vom Tage, über englische Literatur entstanden, und dort von der tieferen Eigenart Symons-schen Geistes zeugen.

¹⁴⁸ F.S.C. 336.

¹⁴⁹ VIII, 48.

¹⁵⁰ Seite 33.

¹⁵¹ Studies two Literatures = St.2.L., Leonard Smithers, 1897, vergriffen.

¹⁵² St.2.L. 286.

¹⁵³ St.2.L. 288.

¹⁵⁴ Athenaeum 1896, July 25th, No. 3587.

Studies in two Literatures.

Die beiden Grundhaltungen.

1. Coventry Patmore und das „Klassische“.

Von Anfang an sind in der englischen Literatur zwei Grundhaltungen sichtbar, in die, unter Vorbehalt unzähliger Spielformen, sich alle Gestalten teilen.

Es stehen auf der einen Seite diejenigen, welche durch die Form ihres Werkes weiterleben, in die Lebensgefühl und Persönlichkeit aufgelöst, durch die reine Kraft der Singbarkeit wirkt, als Teil der großen Tradition. — Ihnen gegenüber stehen die Eigenwilligen von gesteigerter intellektueller Kraft, hartem Willen, die im steten Kampf gegen Form und Tradition der Sprache abringen, was sie bis dahin noch nie ausdrückte, ein Neues, Eigenartiges.

Im neunzehnten Jahrhundert ist dieser Gegensatz in Tennyson und Browning, später abermals in Swinburne und Meredith verkörpert. Aus innerster Veranlagung hat Arthur Symonds sich spontan zu den männlich rebellischen Kämpfern gezogen gefühlt, und seine Lyrik steht von Anfang an unter ihrem Einfluß. Was aber für den Dichter Symonds das natürliche Bekenntnis zu dieser Wahlverwandtschaft ist, muß für den Kritiker zur verhängnisvollen Beschränkung werden, wenn ihm nicht zugleich auch das entgegengesetzte Prinzip zugänglich ist. An dem umfassenden Verstehen dieser Zweiheit muß der Anspruch Arthur Symonds' als Kritiker gemessen werden.¹⁵⁵

Wir werden im folgenden sehen, daß die oben vollzogene Scheidung das kritische Hauptproblem der „Studies in two Literatures“ ist. In größter Klarheit stehen sich darin die beiden Haltungen gegenüber. Zuerst soll

¹⁵⁵ Er hat den obengenannten Gegensatz selbst geahnt und im Vergleich von Browning mit Tennyson (I.St.B. II) ausgeführt.

hier die individualistische betrachtet werden. An dieser hat Symons zum erstenmal seine Kräfte geschult und erprobt, nämlich im „Browning“.

Während aber zu Browning und Meredith nur das Verhältnis jugendlicher Bewunderung möglich war, sollte diese ganze Seite seines Wesens, worin er sich mit den rebellischen Individualisten verwandt fühlte, nämlich die Schärfe des Denkens, der durchdringende Blick und die Willenskraft, ihre tiefe Befruchtung von einer andern Persönlichkeit empfangen, die an absoluter, enger und wilder Originalität ihresgleichen suchte: Coventry Patmore. James Dykes Campbell hatte Patmore die Browning Studie und „Days and Nights“ zugesandt, was Symons zwei vernichtende Urteile eintrug.¹⁵⁶ Dann folgte die „große Entdeckung“ der Oden aus „Unknown Eros“. Gebannt von der eigenartigen, „glitzernden“¹⁵⁷ Schönheit, vor diesem scheinbar Unmöglichen, das hier geschehen war, schrieb er dem Meister und zählte von da an zu den wenigen Verehrern des stolzen, einsamen Kämpfers. Die Oden haben ihren tiefen Eindruck, beinahe ihr Abbild in der Dichtung Symons' hinterlassen, ohne daß ihr Gedankengehalt, die Dualität der Geschlechter, die bei Patmore durch das ganze Sein geht, übernommen worden wäre.

Für den Kritiker war es vor allem Patmores persönliche Gegenwart und seine Ideen vom Wesen der Dichtung, die fruchtbar wurden.

Für Coventry Patmore war Genie gesteigerte Männlichkeit und die geniale Begabung potenziertes Verstand — Helläugigkeit und klare Sprache. „The faculty of naming things rightly is in truth genius.“¹⁵⁸ — — absolute Gesundheit — — „a wise saying is the product of sound

¹⁵⁶ Über Symons' Bekanntschaft mit Patmore s. F.S.C. 357.

¹⁵⁷ *Courage in Politics & other Essays* 20.

¹⁵⁸ *ib.* 30.

intelligence contemplating weighty experience.“¹⁵⁹ So kam er dazu, auch vom Stil die männliche Gesundheit zu verlangen: Klarheit der Prägung und „reticence“, Verhaltenheit, die klassischen Eigenschaften. Damit nahm Patmore unabhängig und durchaus eigentümlich die Sache Matthew Arnolds auf, und jetzt, wo der klassische Stil im Dienste des unmittelbaren Ichs und seiner Leidenschaft steht, wird er auch Arthur Symons zugänglich. Er sieht Verhaltenheit und Strenge des großen Stils in „Antony and Cleopatra“¹⁶⁰ und „Macbeth“¹⁶¹; seine Kritik von Francis Thompson¹⁶² wird sich um diese Ideale drehen, in „Modernity in Verse“ wird er bei Henley Klassisches¹⁶³ sehen.

Klassisch nennt er den Meister selbst in der Studie, die er 18897 über ihn schrieb¹⁶⁴, und zwar schon hier mit der bedeutsamen Betonung des Aristotelischen Rezepts von der „continual slight novelty“¹⁶⁵, worauf Patmore selbst immer hinwies, und die, wie wir sehen werden, die Brücke zur Moderne hinüberschlägt.

Die Studie hat als erste die Kluft aufgedeckt, die zwischen „The Angel in the House“ und „Unknown Eros“ besteht, indem sie die fundamentale Prosaik der erstern zeigte in der großen Unterscheidung zwischen der Auffassung des Weibes in der Prosa und im „Angel in the House“ als „the perfect Lady“¹⁶⁶, und dem mystisch Elementaren, Schicksalhaften des Weibes in der Poesie, welche Unterscheidung hier zeitlich zugleich zum Markstein zwischen der Dekadenz und dem Viktorianismus

¹⁵⁹ VIII, 24, D.P. 195.

¹⁶⁰ E.D. 43.

¹⁶¹ E.D. 23.

¹⁶² D.P. 159, VIII, 78.

¹⁶³ VIII, 55, 59.

¹⁶⁴ F.S.C.

¹⁶⁵ VIII, 25, D.P. 196.

¹⁶⁶ VIII, 13, D.P. 186.

wird. Symons' Bewunderung gehört „Unknown Eros“, wo, seltsamstes Phänomen, viktorianische Konvention zur Ekstase und Brunst anschwillt und erstarrt in den Oden, die die Mystik der ehelichen Liebe in katholischer und heidnischer Allegorik schildern.

Arthur Symons hatte schon damals erkannt, was noch heute umstritten ist: daß das Feinste, Geläutertste von Patmores Geist in die Prosatraktate eingegangen ist.¹⁶⁷

Die leidenschaftliche Dogmatik, das dialektisch Intellektuelle und weltklug Alltägliche hat hier in der Freiheit der Form seine eigenen Bahnen gefunden. An den Traktaten in „Principle in Art“¹⁶⁸ hat Symons seinen Stil gestählt und gereinigt, und zugleich geschärft für die dialektischen Gänge, die er gegen das Unzulängliche im Werke seines Meisters selbst, dann aber im vollen Auslegen gegen Francis Thompson zum erstenmal tun wird.

Alle Erinnerung an Pater ist aus dem Stil verschwunden und macht der straffen Antithese, der Prägung klarer Schlüsse Platz. Es erscheint hier im Bereich des Stils dasselbe rätselhaft Widersprüchliche, das im ganzen Verhältnis zu Patmore liegt, wenn man bedenkt, daß Arthur Symons hier als Bewunderer dessen erscheint, der in „Principle in Art“ einst schrieb: „The Pseudo-Criticism of which we have had such floods during the past half century, delights by sympathy with, and perhaps extension of, our own sensation . . .“¹⁶⁹, womit man besser die Haltung Paters nicht charakterisieren könnte.

Vom Einfluß Coventry Patmores hat Arthur Symons Jahre nachher gesagt: „Was mehr war für mich, als irgend etwas, das er sagte, obschon nicht ein einziges Wort ohne Wert war, war der tiefe, feierliche Ernst, womit er die Dichtkunst behandelte, der Eindruck seiner eigenen Über-

¹⁶⁷ VIII, 17, D.P. 193.

¹⁶⁸ Principle in Art. etc. 1889.

¹⁶⁹ ib. 4.

zeugung von ihrer riesigen Wichtigkeit, ihrer Heiligkeit, den er einem gab.“¹⁷⁰ Dies ist der Patmore, wie er in „Principle of Art“ lebt, der Schüler Emersons, eine der Gestalten, deren Eigenart und Wirken bis dahin nur ungenügend bekannt ist.

In die Reihe der individualistischen Geister vom Schlage Patmores gehört auch Henley. Seine Persönlichkeit tritt zwar in der Studie über ihn in den Hintergrund, aber sein Streben, das dort als Modernität, als Impressionismus verkündigt wird, ist bei ihm nichts anderes als das Resultat eines wachen Selbstbesinnens auf die Realitäten des Erlebens, auf die nahen, fühlbaren Erregungen, von innen und außen, eine trotzig, formenbrechende Manifestation des Individuums. Darum konnte ihn auch Symons im Patmorschen Sinne einen Klassiker nennen.¹⁷¹ Mit ihm endet die Reihe der individualistischen Meister: Browning, Meredith, Patmore. Die Haltung wird trotziger, wilder, je mehr das Jahrhundert fortschreitet und je mehr die innere Kraft und Eigenart sich der erstarrenden Tradition erwehren muß. Bei Henley hat die Gebärde ein Höchstes erreicht. In seiner Not setzt er das eine Greifbare, sein Daseinsgefühl in Nerven, Willen und Kraft den Schemen entgegen. Wenn er dem Stoffe selbst Rhythmen ablauscht, wenn er den Vers bricht, der ihm so unheimlich leicht geworden ist, so ist das nichts anderes, als eine mutige Abwehr in letzter Stunde.

Den Fluch der großen, formalen Tradition hat Symons früh erkannt. Mit dem Haß der Rhetorik, den er mit Verlaine teilt, dem Haß des Unechten und Nachgefühlten seines kritischen Geistes nimmt er nun den Streit auf, und zwar so leidenschaftlich, daß er sich im ersten Ansturm verhaut.

¹⁷⁰ F.S.C. 365.

¹⁷¹ Seite 31.

Dies ist geschehen in der heftigsten seiner Kritiken, derjenigen gegen Francis Thompson.¹⁷² Ihm war in Francis Thompson die poetische Tradition selbst Stimme geworden, die willenlos und ohne tiefern Gehalt „in Worten denkt“¹⁷³, betäubt, umräuchert. In drei Teilen und zu drei verschiedenen Perioden geschrieben, gibt der erste das eigentliche Urteil über das Epigonenhafte, Schwülstige, jedoch mit dem Lob des „Hound of Heaven“¹⁷⁴; der zweite (zu den „Sister Songs“ 1895) ist die beißende Ablehnung, nicht ohne persönliche Nörgelei¹⁷⁵ und jener Ironie des Intellekts, die, wie einst in den spätern Schriften, den Autor durch sich selbst verurteilen läßt.¹⁷⁶ Der dritte Teil, zehn Jahre später geschrieben (1907) als Nekrolog, ist reif, mild und gerecht.

Es bietet sich in der eigentlichen Kritik das seltsame Schauspiel, Symons Thompson auf Grund der Prinzipien Patmores verdammen zu sehen, während Patmore selbst hinausgegangen war, ihn als den neuen Dichter zu verkünden.¹⁷⁷ Der Satz, in dem die ganze Polemik gipfelt, das apodiktische „Poetry consists in saying the thing itself“¹⁷⁸ ist durchaus im Geiste Patmores. „Calling a spade a spade“¹⁷⁹, „Naming things rightly“¹⁷⁹ sagte Patmore. Zweimal spielt Symons Patmore gegen Francis Thompson aus¹⁸⁰ und endlich hält er, die „perfect justice of expression“, das Klassische in Patmores „Toys“, Francis Thompsons Imitation entgegen.¹⁸¹ Es ist der Zorn, die

¹⁷² VIII, 78, D.P. 159.

¹⁷³ VIII, 83, D.P. 166.

¹⁷⁴ VIII, 80, D.P. 162.

¹⁷⁵ VIII, 86, D.P. 170.

¹⁷⁶ VIII, 86, 87, 90, D.P. 171, 172, 173, 176.

¹⁷⁷ Courage in Politics. M. F. Thompson, A new Poet, S. 157 (1894).

¹⁷⁸ VIII, 84, D.P. 167.

¹⁷⁹ Courage in Politics 20.

¹⁸⁰ VIII, 83, 89, D.P. 166, 174.

¹⁸¹ VIII, 81, D.P. 164.

herbe, verhaltene Form des Meisters an die Rhetorik ver-raten zu sehen, die ihn zu der Kritik hinriß, welche sich an ihm selbst gerächt hat, indem hier, wie nirgendwo eine seiner Begrenzungen sichtbar wird: die Unfähigkeit, rein Seelisches, Religiöses, Gemüthhaftes zu erkennen. Schon in der Kritik über Patmore vermißt man die Namen jener wenigen Gedichte, worin es dem Meister in seltenen Momenten der Erinnerung und Wehmut gegeben war, seine ganze männische Herbe, seinen Trotz und seine Selbstgerechtigkeit zu durchbrechen und sich aufzulösen im Gefühl („The Toys“, „If I were dead“, „The Azalea“¹⁸²). Ebenso konnte er bei Henley übersehen, wie einige der Verse, wie „A late lark twitters in a quiet sky . . .“¹⁸³, durch bloße Ergriffenheit in eine feierliche, beseelte Ruhe eingehen können.

So ließ ihn sein Originalität und Neuheit suchender Intellekt die eine fundamental ungerechte¹⁸⁴ Kritik schreiben, die sein Werk aufweist. Später hat er dann die ganze glänzende Dialektik und Ironie des „Francis Thompson“ mit ungleich größerem Recht gegen die echten Epigonen Phillips und Watson gewandt.

2. Walter Pater und die reinen Kunstformen.

Während in all diesen Aufsätzen, in „Patmore“, „Henley“, sowie im „Thompson“, der Dichter Symons neben dem Kritiker steht, polemisiert und verteidigt, so sind zu Anfang und Ende der Zeit, die die „Studies in two Literatures“ hervorgebracht hat, zwei Essays entstanden, die abseits von der Zeit das Maß und die Entfaltung des rein kritischen Vermögens geben.

¹⁸² Cov. Patmore, Poems II, 23, 18, 32 (1906).

¹⁸³ Henley, Poems 105.

¹⁸⁴ Francis Thompson nannte sie „downright unfair“.

Es sind dies „Christina Rossetti“¹⁸⁵ (1893) und „William Morris“ (1886—1897).¹⁸⁶

Vergebens sucht man hier ein näheres Verhältnis zum Gegenstand, und besonders in Christina Rossetti tritt Symons die Dichtung in der unnahbarsten Form entgegen, im reinen Lied. Individualität ist darin einer reinen Menschlichkeit gewichen; die psychologische Kritik versagt. Ein Mitschwingen, Mitfühlen ist alles. Das heißt, wir stehen hier vor den Vertretern jenes andern Prinzips, dem der reinen Formen, so wie es anfangs dieses Kapitels dargelegt wurde.

Wie hat Arthur Symons den Zugang zu dieser ihm fremden Kunst gefunden, wie hat er sie kritisch erfaßt? Die Antwort ist: Mit Hilfe Paters.

Pater hatte ja in einem steten Bereitsein und in sorgfältigster Analyse des empfangenen Eindrucks einen Weg gewiesen, dem sich gerade diese scheue Kunst eröffnen mochte. Die Rezension der Gedichte von Christina Rossetti ist eine Nachbildung der Kunst, die Pater für ebendenselben Stoff im Essay über Wordsworth¹⁸⁷ geschaffen hatte. Wie er dort mit der ordnenden Sorgfalt des Liebhabers nur Gedanken, Motive, Stimmungen wiederzugeben scheint, zeigt er das Spiel der Seelenkräfte unter dem Einfluß der stillen Natur, ihr beruhigendes Durchdringen des Seins bis zu den religiösen Tiefen.

Dies hat Arthur Symons vorgeschwebt, als er, reinlich getrennt, die Gefühlsgruppen von Christina Rossettis Gedichten aufzählte, die „special note“ einer jeden formulierend. Selbst jene fast zeremonielle Art, mit der Pater dem Stoffe naht, ist hier bewahrt in der Umständlichkeit der langen, preziösen Sätze: „she can also, like Keats, ‘be half in love with easeful death’ and in such a mood

¹⁸⁵ St.2.L. 135.

¹⁸⁶ VIII, 1, St.2.L. 150.

¹⁸⁷ Appreciations 37.

she can sing of nothing with so delicate a desire and sympathy as the narrow grave that is to cover us in at last“¹⁸⁸, worin die letzten Worte jenes einführende Abfärben des Gegenstandes verraten „the generous expansion“¹⁸⁹ Paters. Trotz aller Nachahmung ist jedoch die Fülle und Einsicht ausgeblieben, die unmerkbar mit jedem Bilde im „Wordsworth“ zur großen Synthese tritt. Der Grund liegt darin, daß ‘the peculiar note’, ‘the special excellence’, ‘the peculiar quality’, ‘the peculiar charm’¹⁹⁰, immer nur feine Umschreibungen rein äußerer Eindrücke sind, die nebeneinander aufgezählt der eigentlichen Entwicklung unfähig sind.

Es ist das unsichtbare Geheimnis des „Wordsworth“ Paters, daß sich dort die sinnlich gewonnenen Züge unmerklich entfalten und verweben zum großen Bilde, das letzten Endes eine Ausstrahlung intuitiven Schauens ist.

So bleibt es denn beim Nachbilden der äußeren Manier, und darin ist Arthur Symons nie weiter gegangen als gerade in diesem Aufsatz, der von allen Paterismen „myrrh, frankincense and gold of art“¹⁹¹, mit dem Nennen sichtbarer Dinge, „children, birds and corn“¹⁹², und Dutzenden von „rare, peculiar and strange“ wimmelt. Arthur Symons hat den Aufsatz selbst gerichtet, indem er ihn nie wieder abdrucken ließ.

Das tiefere Wirken und Fruchtbarwerden der Ideen Paters wird sichtbar in dem späteren Morrisaufsatz.

Morris erscheint Arthur Symons als die Erfüllung dessen, was Pater verlangte; schaffend ist er, was jener empfangend war; der Schönheit in allen Dingen hin-

¹⁸⁸ St.2.L. 144.

¹⁸⁹ Gaston de Latour 55.

¹⁹⁰ St.2.L. 140, 147 etc.

¹⁹¹ St.2.L. 139.

¹⁹² St.2.L. 140; ferner über das Buch „Sing-Song“ 147 anklingend an Appreciation 41.

gegeben. Wie die Renaissancekünstler wirkte er in allen Künsten „und wollte vom Leben ebenfalls, daß es schön sei“.¹⁹³ Wenn Symons nun Morris' Versromanzen mit dessen Teppichen vergleicht, in denen beiden alles in reines Bild verwoben und aufgegangen ist, so absolut, daß nur die ruhigen Umrisse bleiben, von denen alle Halbtöne und Finessen wegradiert sind, so ist es Paters Lehre, die hier lebendig wird, die Lehre, womit er unabhängig und original den Laokoon weiterführte, und die im Giorgioneaufsatz¹⁹⁴ niedergelegt ist:

Vollkommene Schönheit, die den Zustand der Musik erreicht durch gegenseitiges Verschmelzen von Form und Gehalt ist hier verkörpert durch die dekorative Kunst.

Die Gestalten verlieren darin ihr Eigenleben und ziehen durch die bloße Schönheit ihrer typischen Form als Motive wiederkehrend vorüber, wie ein Refrain. So die Reiter in dem Krescendo des panathenäischen Frieses¹⁹⁵, den Pater über alles liebte; so die Figuren im Basrelief der Renaissance — „a certain peace, a certain order“.¹⁹⁶

Damit vergleicht Symons die Romanzen von Morris. Ihre Helden sind weltfremd und ihre höchsten Momente sind Bilder, wie das der Venus im Schatten des Hügels.¹⁹⁷ Und wie Symons von dieser „zarten, leidlosen Bewegung schöner Dinge“¹⁹⁸ spricht, kommt ihm das Bild in den Sinn, das er Jahre vorher beim ersten Auftreten desselben Gedankens auf John Day anwandte „this Palace of Art, in which life is a coloured and fragrant thing, moving in

¹⁹³ VIII, 1 (St.2.L. 150).

¹⁹⁴ Renaissance 135 ff.

¹⁹⁵ Im Britischen Museum.

¹⁹⁶ VIII, 9.

¹⁹⁷ VIII, 8.

¹⁹⁸ VIII, 8.

fine raiment, to the sound of stringed instruments plucked softly“.¹⁹⁹

Impressionistische Analyse erscheint auch hier, wie in „Christina Rossetti“, aber um Vieles verfeinert und beschränkt auf ihr eigenstes Gebiet: Schall und Rhythmus des Verses. So kann er von der Sprache Morris' sagen, sie sei ein „vague and monotonous and continuous and restful going on“²⁰⁰, „like a croon“²⁰¹, kann sie mit Opiumträumen vergleichen, die ihm vertraut waren.

„The only danger is that weariness which comes of overmuch repose.“²⁰² Die leise Kritik, die in diesen Worten liegt, hat ihre volle Begründung erfahren: „He had not a great intellect, nor a passionate nature . . . His most fatal lack was a certain lack of intensity.“²⁰³ Zum erstenmal wird hier der Maßstab der Intensität, der leidenschaftlichen Persönlichkeit eines Patmore, Henley, oder Meredith in die einführende Deutung der traditionsgeborenen „schönen“ Form getragen.

Es beginnt die gegenseitige Ergänzung von Form- und Persönlichkeitsprinzip, auf der die Kritik von Arthur Symons zum umfassenden Begreifen vorgedrungen ist.

Im Rückblick auf die beiden Haltungen, die sich so durch die „Studies in two Literatures“ hindurch gegenüber stehen, erinnert man sich an eine ähnliche Zweiheit, die schon in Jugendschaffen bestand: im Gegensatz von Browning und John Day, der individualistisch-realistischen Dichtung und dem Spiel der reinen Formen im Idyll.

Während Arthur Symons mit der intellektuellen, wachen Seite seines Wesens für die Individualisten ein-

¹⁹⁹ VIII, 8; siehe Note 63, Seite 8.

²⁰⁰ VIII, 7 (St.2.L. 153).

²⁰¹ VIII, 7 (St.2.L. 153).

²⁰² VIII, 10 (St.2.L. 156).

²⁰³ VIII, 6 (St.2.L. 151).

tritt, ändert sich seine Haltung, sobald er vor das vollkommen geformte, „schöne“ Werk hintritt. Sie wird zögernd, einführend, und es erscheint die Gegenwart Paters in allem, was er sagt.

Daraus ergibt sich endlich die Würdigung von Paters Bedeutung für die Kritik von Arthur Symons. Er ist es, der immer wieder das erschließt, was Arthur Symons unzugänglich ist: dem Siebzehnjährigen die Wirklichkeit durch das Mittel des Sinnengenusses, dann das Idyll durch die epikuräisch genießende Betrachtung, das Lied Christina Rossettis durch impressionistische Einfühlung, um endlich im „William Morris“ mit der Lehre der reinen Formen und des „Andersstrebens“ einen Weg zu öffnen, der über Mallarmé zu der „reinen Poesie“, der „Lieder ohne Worte“ Verlaines führt. Damit ist das Wirken Paters noch lange nicht erschöpft, aber es wird stets in dieser Richtung des Eröffnens neuer Möglichkeiten sich bewegen, so daß die verschlossene Natur von Arthur Symons schließlich, auf dem Erbe Paters aufbauend, zur Kritik der sieben Künste gelangen wird.

Der Stil.

Das äußerliche Zeichen der Gefolgschaft ist der Stil. Die elisabethanischen Studien, empfänglich wie alle jugendlichen Schriften, färben sich früh mit Paterschen Bildern. Langsam sickern die „singular“²⁰⁴, „special“, „peculiar“, „rare“²⁰⁵ in den Wortschatz und zeugen dort von der Idee des Einzigartigen. Zögernde „somewhat“²⁰⁶, „somesuch“²⁰⁶, „a note of“²⁰⁷, „a sense of“²⁰⁷ und scheue

²⁰⁴ Leigh Hunt XVI, dann vor allem in Essay über Pater selbst, P.V. 63, 6 und in „Gabriele d'Annunzio“ 132, etc.

²⁰⁵ F.S.C. 320 über Pater.

²⁰⁶ F.S.C. „St. Augustine“ 9, F.S.C. 321, Pater, P.V. 64, E.D. 198, Day.

²⁰⁷ St.2.L. Christina Rossetti, überall 137, etc., F.S.C. 321 „Pater“, E.D. Day 198, E.D. 40, 89.

Einschränkungen²⁰⁸ füllen die Schriften bis in den Anfang der neunziger Jahre. Die Seelenlage, aus der heraus diese Eigentümlichkeiten erwachsen, die scheue, zereemonielle Natur Paters ist natürlich verschwunden und der Stil wird zur Manier.

Anders zu beurteilen sind die von Pater übernommenen Satzrhythmen. Von Zeit zu Zeit fällt an gewissen Stellen der Symonssche Satz in einen immer gleichen starren Rhythmus, gekennzeichnet durch die Konstruktion „it is — that“, z. B. „it is to moods of mind like these, that we must turn . . .“²⁰⁹, „for I believe that it is by these that he will live.“²¹⁰ Neben diese erstarrte Emphase tritt eine andere mit „so“ und „such“, wovon der Anfang der Verlaine studie wimmelt.²¹¹ Beide stammen aus Pater und gehören zu der Erstarrung der Sprache aus dem Erlahmen der verbalen Kraft, die bei ihm zu beobachten ist.²¹² Dahin gehört auch die Vorliebe für die partizipiale Konstruktion in Sätzen wie „Mentioning only such things . . . it happens that St. Augustine leaves unsaid . . .“²¹³ „Finding indeed, many significant mentions . . . we shall find . . .“²¹⁴ Zustand, Ruhe überwiegt, und was weiter zur Nominalisierung geführt hat, eine gewisse Schwerfälligkeit im Wesen Paters, wird in Symons erhöht durch den Drang zur Abstraktion. An solchen Stellen wie der obigen aus „St. Augustine“ wird der Gedanke oft zuerst nominal ausgedrückt, um dann nachher aufgelöst zu

²⁰⁸ F.S.C. 320, P.V. „D'Annunzio“ 131.

²⁰⁹ The Womans World 657.

²¹⁰ ib. 658; weitere E.D. 207, „Day“ 37, wo ein entzückendes Beispiel rein Paterschen Klages in der Mitte von S. 40 steht: „Her male disguise . . .“

²¹¹ doppelt VIII, 82, 83, dreifach VIII, 79, vierfach VIII, 88.

²¹² P.V. 136, VIII, 80, 82, 83.

²¹³ F.S.C. „St. Augustine“ 1.

²¹⁴ ib. 1.

werden in den direkteren, verbalen Ausdruck. „The defiant consciousness of other people“ wird zu „he felt that all men . . . were at watch upon him“. ²¹⁵

Osbert Burdett hat gesagt ²¹⁶, daß Pater Symons darum so vollkommen schien, weil in ihm die Gedanken fließen und weben, was Symons' intellektuellerer Art versagt sei. Die Stilanalyse bestätigt es, indem sie immer wieder das Übernehmen Paterscher Anknüpfungen feststellt; „and so“, „this, then“ am Anfang der Perioden sollen die Illusion des Ununterbrochenen geben. ²¹⁷

Der Grad der Monotonie, woran Paters Einfluß stilistisch am leichtesten spürbar wird, wechselt von Studie zu Studie, ja von Seite zu Seite. Er kann sogar, in den wachen, polemischen Schriften total verschwinden und einer kurzatmigen, nervigen Prosa weichen. Es zeigt sich hier, was ein für allemal genannt sein soll: daß der Stil Arthur Symons' durchaus eine Funktion der Spannung ist, mit sinkendem Interesse sinkt, und mit voller geistiger Anstrengung seine reinste Form erreicht. Die Stellen Paterschen Klanges sind in dieser Beziehung untrügliche Anzeichen einer gewissen Unsicherheit oder Gleichgültigkeit, die sich hinter dem künstlichen Fluß der gehobenen Perioden Paters verbirgt.

Oder aber sie sind Versuche erhöhte Farbe aufzutragen, die dem phantasiearmen Kritiker nicht zu Gebote steht. Da hilft dann die berühmte Mona Lisa Stelle, wie z. B. im „Villiers de l'Isle Adam“ ²¹⁸, oder auch Flaubert im „Beardsley“. ²¹⁹

Symons' eigenster, echter Stil steht, wie sein ganzes Wesen Pater gegenüber in der Ebene des Intellektuellen und gipfelt im Epigramm.

²¹⁵ ib. 1.

²¹⁶ Osbert Burdett, *The Beardsley Period* 206.

²¹⁷ P.V. 64, 71, 73, 75, etc.

²¹⁸ VIII, 131.

²¹⁹ VII, 102, *Madame Bovary* 446, Ed. Conard.

Arthur Symons hat seiner Dankbarkeit und Liebe zu Pater Ausdruck gegeben in der Studie²²⁰, die, halb 'hommage', halb Kritik die letzte Nummer des „Savoy“ füllte. Das Bild des Meisters, das sie gibt, ist dasjenige, das wir erwarten, mit dem Hauptakzent auf der „Renaissance“, mit der Pater in sein Leben getreten war, daneben auf den „Appreciations“ als der Quelle der Kritik. Und wie bei Morris erscheint wiederum das Kriterium der Intensität, der Kraft: „He had not the energy of creation“.²²¹

Mit der Ehrung des Meisters hat Symons, wie schon gesagt, die letzte Nummer des „Savoy“ gefüllt und sie kann als Schlußstein dieser Periode gelten, insofern andere Kräfte und andere Gestalten die kommenden Jahre überragen.

Als Arthur Symons 1897 zur Sammlung seiner Studien schritt, lagen neben den elisabethanischen Aufsätzen und den größeren Studien der englischen Zeitgenossen und Meister schon eine Reihe „Notes and Impressions“ bereit, die in englischen Zeitschriften, vor allem im „Athenaeum“, für französische Dichtung geworben hatten. So konnte er das Buch „Studies in two Literatures“ nennen, im Hinblick auf seine Vermittlung englischer und französischer Moderne, die sein größter Einsatz in die zeitgenössische Bewegung sein sollte.

Die Widmung ist an George Moore gerichtet, und dies erinnert uns daran, daß die meisten der Studien in seiner Nähe ihren Ursprung nahmen, und daß sie bis auf die späteren eine Auffassung von dichterischem Schaffen zeigen, wie sie der Naturalismus gezeitigt hat: rational und stoffgebunden, dem höheren Phantasiegeborenen verschlossen.

²²⁰ P.V. 63.

²²¹ P.V. 66.

The Symbolist Movement in Literature.

W. B. Yeats. Das Irrationale. Die Befreiung des Verses. Mallarmé und die absolute Poesie.

Dieses höhere Dichtertum, das dem naturalistisch-psychologisch Denkenden verborgen war, war ihm indessen in derselben Zeit leibhaftig nahe getreten in der Person von William Butler Yeats. Das Zusammensein, die Freundschaft mit Yeats muß zum größten Glück gerechnet werden, das in einer reichen Zeit dem Geiste Symons' zuteil wurde.

Die beiden trafen sich im Rhymers Club, und gegen Ende 1895 mietete Yeats ein Zimmer neben denjenigen Arthur Symons' über Fountain Court im Middle Temple. Dort konnten sie des Abends „sich in stillen Höfen ergehen und an Sonntagmorgen auf dem Rand einer Fontäne sitzen, fast so allein wie auf dem Lande“.²²²

Yeats war in einer Zeit unhörbar lebendiger Entfaltung, voll Empfänglichkeit und quellender Genialität, scheu und weich wie Dowson.²²³ Damals schon geheimnisvoll gerichtet auf die „Einheit des Seins“, ging er, der Empfänglichste, seinen urpersönlichen Weg mitten durch die Dekadenz hindurch, vor der ihn seine irischen Freunde glaubten warnen zu müssen.²²⁴ Er hat selbst jener Tage über Fountain Court und seines Freundes im „Trembling of the Veil“ in Dankbarkeit gedacht.²²⁵ Dort mag man über den Einfluß von Symons auf Yeats dessen eigene Worte lesen.

Aber so hoch ihn Yeats auch setzen mag, er bleibt unbedeutend neben dem, was seine Gegenwart dem Dichter und Kritiker Symons war.

²²² W. B. Yeats, *Autobiographies* 397.

²²³ *ib.* 385.

²²⁴ George Moore, *Hail and Farewell*. (Privately Printed) 236.

²²⁵ Yeats, *Autob.* 394.

Anzeichen frühen Ideenaustausches glauben wir schon in einigen der behandelten Schriften der „Studies in two Literatures“ zu sehen. So ist vielleicht bei „Coventry Patmore“ an Yeats zu denken, wenn dort plötzlich die ganze Welt dem Dichter „mysterious“²²⁶ erscheint, das Weib „mysterious as the night of stars“.²²⁷ Yeatschen Klang haben entschieden folgende Worte über William Morris: „giving beautiful patterns into the hands of poor people“²²⁸, denn diese Vertraulichkeit und Wärme ist wohl Yeats, dem Freunde Morris' eigen, nie aber dem einsamen, volksfremden Symons. Stärker noch macht sich Yeats' Einfluß in dem wertvollen Nachwort zum Morrisaufsatz „William Morris' Prose“ (1897)²²⁹ bemerkbar. Was dort von Symbol und Allegorie, vom „zeitgewobenen Kleid des Unsichtbaren“²³⁰, von „sorrow and much labour“²³¹, von „the gift of happiness“²³² steht, ist so voller Ähnlichkeit mit dem, was Yeats später (1902) in seiner Studie über Morris' Symbole schreiben wird²³³, daß einmal in den Gesprächen der beiden gewiß auch diese Dinge aufkamen.

Das Werk, das die Frucht der Freundschaft ist, ähnlich, nur im engeren Sinne, wie „Studies in two Literatures“ die Frucht der Gespräche mit George Moore sind: dieses erste, große Werk Symons' ist „The Symbolist Movement in Literature“ (1899).

Seit einiger Zeit schon hatte sich drüben in Frankreich das Schauspiel abzuwickeln begonnen, das eine große Generation in ununterbrochenem Flusse zeigte, die

²²⁶ VIII, 15.

²²⁷ ib.

²²⁸ VIII, 3. Autobiogr. 315.

²²⁹ P.V. 91.

²³⁰ P.V. 92.

²³¹ P.V. 96.

²³² P.V. 96.

²³³ W. B. Yeats, Essays.

mit und über dem Erbe der Goncourts und Zolas weiter gingen, die Blüte der sterbenden deutschen Romantik aufnehmend, die neue, moderne, die symbolische Kunst und Dichtung aufbauend.

George Moore hatte 1891 als erster auf Rimbaud, Laforgue und Verlaine ²³⁴; Edmund Gosse (1893) auf Mallarmé ²³⁵; William Archer (1891) ²³⁶ auf Maeterlinck hingewiesen. Symons selbst führte Villiers de l'Isle Adam ein (1891) ²³⁷, und nun kam sein Buch als erster ausführlicher Bericht eines Augenzeugen.

Jener „fieberische Winter“, den Arthur Symons im Jahre 1890 in Paris verbrachte, war der erste Schritt zu seiner Bekanntschaft mit den bedeutendsten Gestalten der damaligen französischen Literatur. Die Vorbereitung und Grundlage zum Werke über sie ist die Reihe der „Notes and Impressions“, die in den „Studies in two Literatures“ zu finden sind und die Generation vor den Symbolisten behandeln. (Gautier, Banville, Murger, Maupassant, Leconte de Lisle, Anatole France.)

Die Symbolisten selbst lernte Arthur Symons während seinen Aufenthalten in Paris und Dieppe kennen, von denen der genannte (1890) nur der erste einer großen Reihe alljährlicher Besuche war. Er brachte ihm die Freundschaft Verlaines, die, eng und herzlich, bis zu dessen Tode andauerte. ²³⁸ Befreundet war ihm ferner Maeterlinck und Mallarmé, dessen berühmten Dienstagen er beiwohnte; bekannt war er mit Villiers de l'Isle Adam, Huysmanns, Rémy de Gourmont, Catulle Mendès und mit Edmond de Goncourt.

Über Verlaine hatte Arthur Symons schon 1892 eine

²³⁴ George Moore, Impressions and Opinions 1891. (Two Unknown Poets, a great Poet: Verlaine.)

²³⁵ Questions at Issue 1893.

²³⁶ Fortnightly Review, Sept. 1891.

²³⁷ s. Seite 21.

²³⁸ Darüber: „Verlaine en Angleterre“. Revue de Paris, déc. 1^{er} 1918, S. 601 ff.

große, die „erste detaillierte Studie“ geschrieben²³⁹, der die Ehre einer Übersetzung ins Französische widerfuhr. Von dem Aufsatz über J. K. Huysmanns ist schon gesprochen worden.²⁴⁰

Den eigentlichen Keim des Buches erkennen wir in dem Aufsatz, der als erster die englische Welt mit der zeitgenössischen Bewegung in Frankreich bekannt machte. Alle markanten Züge und das Wesentliche der bedeutendsten Gestalten ist dort in meisterhafter Kürze gegeben, so daß die Urteile unverändert in das neue Buch aufgenommen werden konnten. Er ist betitelt: „The Decadent Movement in Literature“ (1893).

Es ist einzig die zentrale Idee, die das zweite Werk über eine bloße Erweiterung hinaus zu einer neuen und höheren geistigen Einheit macht. Der Gedanke, der die „Symbolist Movement“ beherrscht, ist derjenige des Symbols. Wie stellt sich der psychologisch-impressionistische Geist zum irrationalen Symbol? In ungezählten Wandlungen gibt das Buch Antwort auf diese zentrale Frage. Vorab die Einleitung mit ihrer Ankündigung und Definition des neuen Begriffes.

Die Schule der Wirklichkeitsabbildung, von Flaubert bis Zola, die Goncourts inbegriffen, ist Vergangenheit, Äußerlichkeit. Nun ist das Sichtbare verwandelt, das Unsichtbare wird Gegenwart. Der Stil klarer Umrisse, körperhafter Formen, harten Glanzes wird überwunden, und es entsteht eine neue, nicht minder feine Form, die aber ganz Seele, Stimme, Anklang, Zauber ist; letzte Essenz. So wird das Symbol begrüßt (Introduction).

Aber der alte Mensch ist noch da und macht sich bemerkbar in dem unverkennbaren Versuch, das Phänomen des Visionären irgendwie einzuordnen in die psychologisch erfaßbare Welt. Nirgends ist dies so sichtbar, wie in der

²³⁹ National Review, June 1892. XIX, 501—515 (VIII, 259).

²⁴⁰ Seite 22.

Studie über Gérard de Nerval²⁴¹ (der einzige außer Laforgue, den Arthur Symons im Leben nie gesehen hatte). Der künstliche Reiz des Haschisch, des Opiums²⁴² „and those other drugs by which vision is produced deliberately“²⁴³, die Illusion des Rampenlichts, die schlaflosen Nächte²⁴⁴, die Trunkenheit²⁴⁵, alles dies sind suchende Zuwege zum Rätsel des Visionären.

Die Einleitung endlich gibt Anzeichen derselben Unsicherheit. Sind doch die Definitionen des Symbols von andern übernommen. Zum ersten- und letztenmal in seinem Leben zitiert Symons Carlyle²⁴⁶, um von ihm den Begriff des Symbols als Offenbarung der Unendlichkeit zu empfangen, so wie ihn Carlyle aus der deutschen Romantik genommen hatte.

Man muß diese Unsicherheit vor dem Irrationalen gesehen haben, um die Bedeutung William Butler Yeats für Symons würdigen zu können. Er war es, der ihm den Glauben an das Irrationale gab, durch seine bloße Gegenwart schon, die bei Symons stets so wichtig ist. In ihm hatte er den Beweis der lebendigen Kraft der mystischen Einheit, die zu besitzen ihm versagt war. In den Gedichten Yeats' sowie in den nächtlichen Gesprächen hatte er das sichtbar nahe Weben der Phantasie vor sich. Das Vertrauen auf das Irrationale, das in ihm dadurch geweckt wurde, ist die größte Frucht der Freundschaft und ist das Thema derjenigen Studie, in der sich Arthur Symons am weitesten vorgewagt hat in das Überpersönliche, in „Maeterlinck as a Mystic“.²⁴⁷

²⁴¹ VIII, 116.

²⁴² VIII, 116.

²⁴³ VIII, 120.

²⁴⁴ VIII, 110.

²⁴⁵ VIII, 110.

²⁴⁶ VIII, 100, daneben Graf Goblet d'Alviella. Zitiert „The Migration of Symbols“.

²⁴⁷ VIII, 198.

Zögernd tastet sich Arthur Symons vor: „Dieses innere Licht“, heißt es vom mystischen Erleben, „ist kein wunderbares Niedersteigen des heiligen Geistes, sondern ein vollkommen natürliches Erwachen des Geistes in uns, das durch sorgfältige Pflege, durch die Entfernung aller Hindernisse gefördert werden kann.“²⁴⁸ Man spürt, er sagt dies ebenso sehr zu sich selbst als zu uns, und mit dieser vertrauensvollen Sorgfalt ist er hier auf die Ideen Maeterlincks eingegangen. Und in der Tat ist es ihm hier gelungen, sich das mystische Erleben nahe zu bringen, einzubeziehen in sein Eigenes. Es geschieht an der Stelle²⁴⁹, wo von den Dramen die Rede ist, und zwar unter dem uralten Bilde des Vogels, der aus der Nacht in die Halle fliegt, ums Feuer kreist und wiederum in die Nacht hinaus geht. Diese Nähe der Dunkelheit, aus der wir kommen, in die wir gehen, ist Maeterlincks Schicksalsgefühl, aus dem seine mystischen Gedankengänge entspringen. Es ist aber auch, und hier sehen wir die Verbindung, jenes Gefühl der Kürze des Lebens, des Schwindens der Zeit, der Paterschen „Conclusion“.²⁵⁰ Auf diesem Wege hat Symons den Zugang gefunden in das Innere der Maeterlinckschen Gedanken, und so ist eine Studie entstanden, die mehr als irgendeine andere auf das Mystische eingeht, die einzige, die es nicht nur als Phänomen von außen (wie z. B. in Gérard de Nerval), sondern als eigenes Erleben gibt, eine jener Studien, die Pater berühmter Formel von der „generous expansion“ folgt, einführende Kritik ist.

Yeats'sche Ideen erfüllen die Erklärungen. Aber von sämtlichen, echt mystischen Gedankengängen hat sich

²⁴⁸ VIII, 205. Diesen Gedanken der Bereitschaft der Seele hatte schon Patmore ausgesprochen. (Principle in Art 188.) Beide gehen auf Emerson zurück.

²⁴⁹ VIII, 201.

²⁵⁰ Wie Pater hat A. S. seinem Werke eine „Conclusion“ mitgegeben. VIII, 248. Sie knüpft hier an, und läßt die Mystik als Trost in der Bangigkeit vor dem Tode erscheinen.

Symons nur einen angeeignet, den wir später wieder in den Worten über Robert Bridges²⁵¹ auftauchen sehen werden, die Idee eines Weltbewußtseins, einer unbewußt überpersönlichen Erinnerung. Dahin gehören Worte wie „the cup of eternal memory“²⁵², „the universal consciousness“.²⁵³

Verlaine.

„Paul Verlaine“ ist die bedeutendste der Studien, nicht nur weil Arthur Symons die eigene Anschauung nirgendswo einen solchen Reichtum der Erinnerung schenkte, sondern auch weil sie die vielseitigste ist. Alle übrigen Gestalten sind irgendwie von einer Seite gesehen, Verlaine allein von der Mitte aus und als Ganzes. Die Betrachtungsweise mag in den übrigen gerade wegen ihrer Konzentration auf einen Punkt origineller, schlagender sein, wie z. B. die feine Ironie in „Gérard de Nerval“, die straffe vollendete Logik im „Villiers“ und „Rimbaud“; lebendig und erschöpfend ist sie nur im „Verlaine“.

Dadurch durchbricht sie den Rahmen des Buches, denn was wir hier erhalten, das Bild des Menschen Verlaine, hat so wenig mit Symbolismus im engern Sinne zu tun, wie Verlaine selbst. Es ist das triumphierende Bild des Impressionisten und der reinen Kindlichkeit.²⁵⁴ Mit etwas wie Wehmut, als von etwas ihm ewig Verschlossenen spricht Arthur Symons von dieser letzteren, und die Beschreibung wird zu Apologie, wo es gilt, Verlaine Baudelaire gegenüberzustellen.²⁵⁵ Das ideale Bild des Künstlers steht dahinter, wenn von der Intensität seines Lebens, seiner absoluten Aufrichtigkeit gegenüber dem Eindruck und der kindlich frischen Erlebniskraft²⁵⁶

²⁵¹ Seite 74.

²⁵² VIII, 111.

²⁵³ VIII, 200, 114.

²⁵⁴ VIII, 151.

²⁵⁵ VIII, 159.

²⁵⁶ VIII, 147.

(diesen Tugenden des reinen Impressionisten) gesprochen wird. Daß Verlaine Arthur Symons als das Wunschideal des Dichtertums erschien und als solches geschildert wird, nimmt von dem Wert der Worte als Quelle nichts weg. Es beweist nur, daß sie Freunde waren.

Das Erlebnis, das im „Verlaine“ seine Frucht trägt, das zweite, das dieses Buch an William Butler Yeats verpflichtet, ist das, was Symons „the setting free of verse“ genannt hat.

In Yeats war früh schon die Erkenntnis gereift, daß nur durch eine neue, absolute Schlichtheit der Bann des Wortes gebrochen werden konnte.²⁵⁷ Aus dieser Erkenntnis ist die frühe Lyrik Yeats' mit ihrer Innigkeit und Schlichtheit entsprungen: Gedichte wie „The Lake Isle of Innisfree“, eine Auflehnung gegen die Rhetorik, hier in Irland wie drüben in Frankreich im Schatten des Parnasse bei Verlaine.

Die erlösende Schlichtheit, „l'art d'être absolument soi-même“²⁵⁸, geht als Grundmotiv durch den zweiten Teil des „Verlaine“ und steigert sich bis zu den beschwingten Worten über die „Romances sans paroles“, jenem höchsten an Überwindung aller Schwere, worin Worte aufgelöst sind in „disembodied music“, wie Pater es von der vollendeten Kunst in Giorgioneaufsatz verlangt hatte.

„The ideal of lyric poetry, certainly, is to be this passive, flawless medium for the deeper consciousness of things, the mysterious voice of that mystery which lies about us, out of which we have come, and into which we shall return.“²⁵⁹

Auch hier das weise, hingebende Vertrauen, wie in Maeterlinck. So ist es begreiflich, daß Arthur Symons die Worte in die Feder kommen, die er von Maeterlinck ge-

²⁵⁷ Autobiographies 120.

²⁵⁸ VIII, 153.

²⁵⁹ VIII, 153.

braucht hat: „the mysterious voice of that mystery . . .“. Aber dieses Ideal, lyrischer Poesie, das die geheimnisvolle Stimme des Rätsels um uns sein soll, ist ja impressionistisch! Whistler wird ja genannt!²⁶⁰ Maeterlinck — Whistler, welche Gegensätze! Aber im Grunde denkt Arthur Symons hier gar nicht an Maeterlinck. Er denkt an jenes Frühjahr 1890, da er in Dieppe mit Walter Sickert weilte, wo er in drei Tagen die ersten seiner „Silhouetten“ schrieb, an jenes Ideal einer zarten, farbigen, fast japanischen Dekorativlyrik, die reines Sinnenentzücken ist, und nichts mit Mystik zu tun hat. Darum nennt er Whistler und seine Symphonien in Farben. Wie dies Malerei im Zustand der Musik ist, so ist ihm Verlaines Poesie in ihrer höchsten Vollendung musikalisch im Paterschen Sinne. Maeterlinck, Yeats oder Gérard de Nerval liefern hier nur Worte; aber in diesem Vereinigen von unversöhnlichen Gegensätzen tut sich die schicksalshafte Unfähigkeit Symons' kund, Irrationales anders als durch die Sinne zu erfassen. Von Verlaine heißt es: „He was a man for whom the visible world existed, but for whom it existed always as a vision“; „He absorbed it through all his senses, as the true mystic absorbs the divine beauty.“²⁶¹ Durch die Sinne hindurch geht der einzige ihm mögliche Weg zur Vision — der Weg der Sublimation.

Damit ist die Kluft überbrückt, der Knoten durchschnitten; aber die Schwierigkeit bleibt und wird sichtbar in jedem Moment, da Symons von Mystik spricht. Noch im selben „Verlaine“, im folgenden Teil²⁶², der die religiöse Lyrik behandelt, tritt neben das ergreifende Geständnis von der Einsamkeit des Individuums, die zu durchbrechen die Liebe vergebens verlange, eine der ohnmächtigsten, haarspaltendsten Fragen: die Denkmöglichkeit des

²⁶⁰ VIII, 155.

²⁶¹ VIII, 155.

²⁶² VIII, 159.

Begriffs des Unendlichen.²⁶³ Ebenso seltsam und befremdlich ist der Abschluß des ganzen dritten Teils, der in Yeatsschen, Patmoreschen und katholischen Tönen ausklingt: „The Mystical Rose“, „The Tower of Ivory“, „The Gate of Heaven“, „from a throne only just lower than the throne of God.“²⁶⁴ Diese mystisch gefärbten Endsätze gehen in den Fundus des Stils ein und kehren immer wieder; ein Zeichen des unverdauten Rests der Mystik und der nie ganz gelungenen Synthese.

Mallarmé.

Aus der Sublimation von Sinnesempfindungen ist das Gedicht Mallarmés erwachsen, ein geheimnisvolles Filtrat, die feinste Essenz von ungezählten Impressionen. Als solches verkörpert es das Ideal Symons', ist, wie das Gedicht Verlaines, etwas Absolutes, Intensives. Aber dazu tritt das Weben der Mallarméschen Phantasie, die in nichts der Phantasie Verlaines gleicht. Ihr war es gegeben, durch eine komplizierte, fast abstrakte Intuition eine zauberhafte „Verbindung von Dingen herzustellen, damit daraus ein dritter Aspekt hervortrete, lösbar und klar, zum Erraten gestellt“.²⁶⁵ So hat Mallarmé das Symbol in „Hérodias“²⁶⁶, in der „Weißen Seerose“²⁶⁷, im „Nachmittag eines Fauns“²⁶⁸ und in jeder Zeile seiner Sonette geschaffen. Ungleich Shelleys Symbolen lösen sie nicht „Ahnungen der Unsterblichkeit“, nicht Unendliches, Irrationales aus; sondern ein nahes Gefühl in unvergleichlicher Frische, gleichsam mit allen Wurzeln im Erleben fühlbar und plötzlich heraufbeschworen, so wie es später Marcel Proust prosaisch und analytisch tut.

²⁶³ VIII, 160.

²⁶⁴ VIII, 162.

²⁶⁵ Mallarmé, *Divagations* 245.

²⁶⁶ Mallarmé, *Poésies* 55.

²⁶⁷ Mallarmé, *Divagations* 35.

²⁶⁸ Mallarmé, *Poésies* 71.

Durch diese Nähe am Sinnlichen ist die Poesie Mallarmés Symons groß erschienen, und wo sie am bangsten, am unheimlichsten Physisches zum Vorwurf des Unerreichbaren, Idealen macht, in der „Hérodiane“, hat er die Begeisterung zur Übersetzung empfangen, die Yeats als eine der schönsten seiner Zeit erschien.²⁶⁹

Man weiß, daß Symons an Mallarmés Diensten in der Rue de Rome oft zugegen war, aber man darf dennoch den direkten Einfluß der Mallarméschen Lehre nicht überschätzen. Wohl findet man Wendungen wie „to disengage the ultimate essence“²⁷⁰, sowie einige der extremsten und damit äußerlichsten Gedanken Mallarmés bei Symons wieder, so z. B. das Paradox der Selbstinspiration der Worte.²⁷¹ Was Symons von Mallarmé an Bleibendem empfangen hat, ist die ausschließliche Liebe zu den absoluten Formen der Poesie, wie sie Edgar Allan Poe für die englische Sprache nach dem Vorbild Coleridges geschaffen hatte.²⁷² Damit ging Mallarmés Einfluß in den Strom der Paterschen Ideen ein, die von „Giorgione“ her ähnlichen Zielen zustreben, nämlich der „musicalité de tout“.²⁷³

Es muß seltsam erscheinen, wenn nach all dem Mallarmé nur wenige Seiten gewidmet sind. Die Erklärung liegt darin, daß ihm ein Größerer zugekommen war, in dessen Schatten er nun steht: Wagner. Es bedeutet eine Verkennung der Originalität von Mallarmés Lehre, wenn sie als ein Echo der Wagnerschen Ideen dar-

²⁶⁹ W. B. Yeats, Autobiographies 395.

²⁷⁰ VIII, 104.

²⁷¹ Divagation 246. „Les mots s'allument de reflects réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries.“ „The subtle spiritual fire kindling from word to word“, P.V. 65. „The crossing fire of jewels“, VIII, 202.

²⁷² Seite 74.

²⁷³ Mallarmé, Studies in English Literature. Tylorian Lectures, Oxf. 1900, S. 134.

gestellt werden, wie es Symons in seinem Aufsatz tut.²⁷⁴

Der Grund dazu liegt allerdings außerhalb Mallarmé und Wagner in der Zeit selbst, ist ein Echo des Fiebers der letzten Jahre der Dekadenz, das hier hereintönt, und von dem noch zu sprechen sein wird.²⁷⁵

Aber selbst das Wenige, das bleibt, stellt eine Frage. Wir finden hier übersetzt: „Soupir“, „Brise Marine“, „Plainte d'automne“; Gedichte der Frühzeit mit der Melancholie des Parnasse, die Mallarmé zusammengefaßt hat in der einen Zeile „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres“.²⁷⁶ Die Hérodiade, die Ekloge, werden nur im Vorbeiweg genannt, die „Seerose“ gar nicht. In diesem Vermeiden der reifen Werke liegt dieselbe Begrenzung, dasselbe Versagen vor dem Symbol als Geistigem, das beim „Verlaine“ schon angedeutet wurde. Mallarmé selbst trägt Schuld daran, denn in dem Versuch, seine Inspiration zu rationalisieren, kam er wohl dazu, seine Technik der „Suggestion“²⁷⁷ zu erklären, allein auf die irrationale Quelle seiner Dichtung konnte er nur mit hilflosen Worten, wie „Magie“²⁷⁸, „Kultus“²⁷⁹ hinweisen. Symons vollends mußte dieses Irrationale verborgen bleiben, maß er sich doch an, den Entstehungsprozeß des Mallarméschen Gedichtes zu rekonstruieren, als eine Bild und Wort gewordene „mental sensation“!²⁸⁰ Gewiß, aber wo bleiben dabei die „eternal correspondances between the visible and the invisible universe“²⁸¹, in die er die Studie ausklingen läßt? Können wir ehrlich an

²⁷⁴ VIII, 172.

²⁷⁵ Seite 71.

²⁷⁶ Poésies 42.

²⁷⁷ Divagations 245.

²⁷⁸ Divagations 326.

²⁷⁹ Divagations, Le Mystère dans les Lettres.

²⁸⁰ VIII, 183.

²⁸¹ VIII, 185.

sie glauben, wenn er sie selbst nicht erkennt, da, wo sie ihm im Werke entgegentreten. Diese Frage stellt sich überall, wo vom Symbol in diesem Buche die Rede ist, und muß oft genug verneint werden.

Huysmans.

Indem wir die Studie über „Huysmans als Symbolist“ ans Ende nehmen, und den Abschluß nicht wie das Buch selbst im „Maëterlinck“ sehen, folgen wir dem Urteil, das sich im Lauf des Studiums gebildet hat.

Denn hier in Huysmans liegt das Symbol vor, wie es Symons sah, nicht mehr „zum Erraten gestellt“, noch irgendwie unendlich und überpersönlich, sondern ganz nah, und immer mit der unruhig suchenden Seele verknüpft, die sich in Huysmans' „La Cathédrale“ in immer neuen Verwandlungen in die Symbolistik des Mittelalters projiziert, bis endlich der ganze Stoff mit dem Erleben der Seele angefüllt ist und anfängt zu atmen. „Lebloser Stoff unter das Gesetz der Seele gebracht“²⁸², wie Symons es nennt, geistiger Naturalismus, wie Huysmans es nannte.

Begeistert begrüßt Symons „La Cathédrale“ als den neuen Roman, der endlich „gereinigt von der Zerstreuung der Handlung, befreit von den Fesseln eines allzu realistischen Dialogs“²⁸³ an die Seite der Poesie selbst treten kann, als etwas Ebenbürtiges, ähnlich wie die „großen Bekenntnisse“ (gemeint sind Augustin, Rousseau, Casanova!).²⁸⁴ In diesem Jubel über die endliche Überwindung der Handlung im Roman tritt das phantasiefeindliche psychologistische Denken Arthur Symons' klar zutage. Denn was ist dies anderes als die vollkommene Ablehnung der gestaltenden Kräfte, an deren Stelle der tote Stoff überlieferter Formen (wie in „La Cathédrale“), oder die

²⁸² VIII, 192.

²⁸³ VIII, 190.

²⁸⁴ VIII, 190.

Assoziation des Instinkts (wie in „A Rebours“) tritt. Dies ist auch der Grund, weshalb die großen Bekenntnisse als der Poesie ebenbürtig erklärt werden.²⁸⁷ Noch 1909 wird Arthur Symons in der Autobiographie die höchste Form des Romans sehen.²⁸⁵

Aus diesem Aufsatz geht hervor, was sich hier Arthur Symons im Grunde unter Dichtung vorstellt, nämlich psychologische Gesetzmäßigkeit, und was seine „Symbole“ sind, nämlich Assoziationen des Instinkts.

Und doch ist es ganz deutlich die reine Mystik, übersinnlich und überpersönlich, von der sich Arthur Symons im Schlußkapitel²⁸⁶ des Buches Erlösung verspricht; Erlösung vom Naturalismus, von der ganzen bangen Enge der materiellen Wirklichkeit, vermischt mit der schwülen Luft der letzten Jahre der Dekadenz. Immer wieder kündigt er in ekstatischen Worten den Ausblick auf die Freiheit der neuen Kunst an, so zu Ende der Einleitung²⁸⁷, des „Mallarmé“²⁸⁸, „Huysmans“²⁸⁶ und der „Conclusion“.²⁸⁹

Es ist das persönliche Schicksal Symons'²⁹⁰, daß, wie wir oben gesehen haben, sich diese Hoffnung an ihm nicht erfüllte, daß er immer wieder zurückfiel in die psychologisch-naturalistische Haltung. Der Grund dazu liegt in der Struktur seines Wesens selbst, in seiner sinnesverhafteten und phantasiebaren Intellektualität.

Dann ist aber auch zu bedenken, daß Symons hier noch leidenschaftlich inmitten der Dekadenz steht, deren

²⁸⁵ R.M. 8.

²⁸⁶ Conclusion 286, VIII.

²⁸⁷ VIII, 104.

²⁸⁸ VIII, 186.

²⁸⁹ VIII, 190 und VIII 286.

²⁹⁰ Arthur Symons hat nur ein einziges Gedicht aus einer Vision empfangen, „To a woman seen in sleep“ (Poems III). Die Vision war von W. B. Yeats heraufbeschworen worden. S. Autobiographies 458, wo Yeats sagt: „Symons had no deep interest in the subject“, 459.

Auffassung des Dichterischen nur wenig von der des Naturalismus abweicht; während ihm das Irrationale gerade in seiner unnahbarsten Form, in der Mystik Yeats', der von Blake herkam, entgegentrat.

Der Widmungsbrief ²⁹¹ an Yeats gibt das „Verstricktsein in die bunte Erscheinung“, die „Schwäche“ des Impressionisten „vor der Köstlichkeit der irdischen Bedingungen“ mit selbstgefälligen Worten zu, und scheut sich nicht, den Zweifel an der eigenen Erkenntnis mystischer Dinge mit einem Sophismus zu beschwichtigen. Ein seltsames, geteiltes Gefühl erfüllt uns beim Lesen dieser Widmung, die so leichten Sinnes geschrieben ist.

War es am Ende doch nur ein großes Experiment, ein „geistiges Abenteuer“ ²⁹² im Reiche des Symbols, wie jenes Experiment mit dem Idyll?, „intellectual gymnastic“ ²⁹³, wie Symons von den Gesprächen mit George Moore gesagt hat?

Oder sind diese Studien wirklich, wie in den Bemerkungen der Urausgabe ²⁹⁴ zu lesen war, mehr als nur literarische Abhandlungen?

Solange die endgültige Antwort, die erst in späteren Schriften enthalten ist ²⁹⁵, ausbleibt, muß beides bejaht werden. Ein leidenschaftliches Suchen geht durch alle Seiten der „Symbolist Movement“ und gibt der Analyse eine seltsame Eindringlichkeit der Fragestellung, die in der Tat weit über alles nur Literarische hinausgeht. Aber es bleibt dennoch das Bild des Symbolismus von außen, vom impressionistischen Standpunkt gesehen.

²⁹¹ In der Urausgabe 1899 und im Neudruck 1908.

²⁹² Spiritual adventures! Das Wort ist aus Pater, Renaissance 189.

²⁹³ St.2.L. IX.

²⁹⁴ Urausgabe 1899, 179 „Bibliography and Notes“.

²⁹⁵ Seite 83.

Die Dekadenz.

1. Aufsätze um das Ballet. Wagner und Maeterlinck.

Arthur Symons mitten in seiner Zeit, den Kenner der „Music Halls“²⁹⁶, des Café Royal²⁹⁷, wo er nächtlicherweile mit Ernest Dowson, Conder, Davidson, Beardsley, Johnson, später mit Augustus E. John saß, „intensely observant“²⁹⁸, scheinbar allen überlegen und doch auf alle eingehend, diesen Arthur Symons zeigen uns die Aufsätze um das Ballet (1898)²⁹⁹ und die etwas spätere Theaterkritik (1901/02).³⁰⁰ Eine Gestalt der Symbolisten tritt darin immer wieder auf: Maeterlinck, von dessen Einfluß hier gesprochen werden muß; vor den sich aber ein anderer drängt, Maeterlinck überschattend: Richard Wagner.

Von der sterbenden deutschen Romantik hatte Wagner das Ideal der universalen Kunst geerbt, in das sich bei ihm das dunkle, heiße Blut seiner Zeit ergoß, schwül und groß zumal, die „Stimme des Fleisches“, wie sie Baudelaire nannte.³⁰¹ Es ist dieser Zug, mit dem er in das Denken und Fühlen von Arthur Symons zuerst eindrang. Von seinen Ideen waren nur diejenigen von „Oper und Drama“ bekannt, aber es genügte, daß Symons in Wagners Betonung des Sinnennahen: Gestus und Tanz, eigene Neigungen bestätigt fand. Hier war endlich, wie Baudelaire auf den ersten Blick erkannt hatte³⁰² und wie Arthur Symons später über Rossetti hinweg sah,

²⁹⁶ Autobiographies 374.

²⁹⁷ Siehe Arthur Symons, *The Café Royal and other Essays*, auch George Moore (1923), *Hail and Farewell* 48, 50.

²⁹⁸ *Café Royal* 8.

²⁹⁹ IX, 241, 244.

³⁰⁰ P.A.&M. 1903, 1909.

³⁰¹ *L'Art Romantique* 222.

³⁰² *ib.* 222, 238.

Mystik und Sinnlichkeit vereint, wie es Symons in der „Symbolist Movement“ dunkel anstrebte. Diese Seite von Wagners Einfluß leitet unmittelbar zum Ballet hinüber, wo die Folgen sichtbar werden (S. 70).

Der spätere Einfluß Wagners geht von seinen Theorien³⁰³ aus. Wagner kannte und wertete alle Künste nur nach ihrer Wirkungskraft, und liebte sie im Maße ihrer Sinnennähe. Darum seine Vorliebe zu Tanz, Ton und Sprache³⁰⁴, darum das Ideal der Oper als der restlosen Ausschöpfung aller Ausdrucksmöglichkeiten. Es war sein Verdienst, auf dem Wege zu diesem Extrem wieder auf den Ursprung der Künste hingewiesen zu haben, erinnert zu haben, daß das Lied gesungen, das Drama gespielt sein will³⁰⁵, und nur in diesem Spiele sein echtes Dasein hat. Dieses Zurückführen der Künste in ihre natürlichen Lebensbedingungen vereinte sich in Symons mit der Lehre Paters von der Abhängigkeit der Künste von ihrem Material.³⁰⁶ Von dieser Einsicht leitet sich die gesamte Theaterkritik von Symons ab, und wird damit in einer natürlichen Entwicklung zur Bühnenkritik. Aus der Theaterkritik und Musikkritik erwuchs die Sammlung „Plays, Acting, and Music, A book of theories“ (1903).

Zur Kritik von Wagners Einfluß sei einzig gesagt, daß mit ihm jene selbe Geisteshaltung befruchtet wird, die schon in der „Symbolist Movement“ sichtbar wurde, der alles Suggestive, eigentlich Symbolische verschlossen ist. Denn liegt nicht in diesem Streben, das in der Oper den Gipfel und die Summe aller Künste sieht, eine Verachtung der Phantasie?³⁰⁷ Alles soll auf die „posi-

³⁰³ Arthur Symons hat sie 1905 zusammenfassend wiedergegeben in „The Ideas of Richard Wagner, Studies in 7 Arts“, VII, 155 ff.

³⁰⁴ VII, 156.

³⁰⁵ VII, 157.

³⁰⁶ Renaissance. Giorgionestudie 135.

³⁰⁷ VII, 166

tivste“³⁰⁸, die sinnenfälligste Weise nahe gebracht werden mit diesem „Materialisieren von Gedanken“.³⁰⁹ Es ist ein tiefer Zug, der in der Kritik von Arthur Symons immer wieder auftritt, dieses Verlangen nach dem direktesten, klarsten und intensivsten Ausdruck³¹⁰, das sich oft selbst vor dem Brutalen nicht scheut.

Es muß von vornherein seltsam erscheinen, wenn als zweiter Einfluß dieser Zeit Maeterlinck genannt wird. Man erwartet, daß seine scheuen Gedanken über Schicksal, Liebe und Tod einen langen Weg gehen müssen, bis sie sich in die laute Welt Symons', der von Wagner herkommt, einordnen können.

Was sich tatsächlich auftut, ist etwas noch Erstaunlicheres. Es ist das Schauspiel einer Vergewaltigung aller Symbole durch den grinsenden Intellekt, eine kolossale Perversion und endliche Enthüllung aller Abgründe. — Wir sind mit einem Schlag im Wirbel der fiebernden Dekadenz der letzten Stunden vor dem Starrkrampf.

Es muß ja schon in der „Conclusion“ der „Symbolist Movement“ auffallen, wie leicht die Worte Leben, Schicksal und Tod dort fallen. „Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère“ klingt schon dort heraus, und ebenso in einer bis dahin unverständlichen Stelle, die sich unvermittelt in die Maeterlinckstudie selbst eindringt.³¹¹ Das Schicksal, von dem dort die Rede ist, und das bei Maeterlinck „das bescheidene Glück der Irdischen zertritt“³¹², wird in Symons' Händen zum ironischen Spaß. Sein Intellekt steht nicht mehr auf seiten der Menschen

³⁰⁸ Baudelaire, *L'art romantique* 226. Für Wagners Haß des „Vagen, Unbegrenzten“ in Shakespeare VII, 166.

³⁰⁹ IX, 170.

³¹⁰ Seite 93, 112; Symons' Haß des Vagen. Siehe auch Polemik gegen F. Thompson (34).

³¹¹ VIII, 198.

³¹² Maeterlinck, *Théâtre*, 1901 Bruxelles, I, Seite IV.

in seinem Streben nach Überlegenheit um jeden Preis ist er überggesprungen auf die Seite der Götter, und stößt ob der unendlichen Komödie des Lebens von Zeit zu Zeit ein unmenschliches Kichern aus.

Und nun in Kürze der Rest der Entwicklung. Halb symbolisch hat Maeterlinck einige seiner Kammerspiele „Spiele für Marionetten“ genannt, um damit die Hilflosigkeit ihrer Gestalten dem Schicksal gegenüber anzudeuten. Nun schreibt Symons „An Apology for Puppets“³¹³ nach dem Rezept von „A Defence of Cosmetics“.³¹⁴ Bemalte Püppchen stehen im Rampenlicht: „Mit dem bißchen guten Willen, den es zu allem Verliebtsein braucht, wirst du es ganz leicht finden, dich in eine Marionette zu verlieben — — bei genügendem Abstand von der Bühne“.³¹⁵ Der Kenner geht allerdings noch näher, um den Reiz perverser Dis- und Illusion, Ironie und Ernst zu haben. Noch ein Schritt: „Pantomime and the Poetic Drama“ (1898).³¹⁶ Ist eigentlich das Drama der „expressive silences“ Maeterlincks nicht das gleiche wie die Pantomime, das wortlose Drama überhaupt?? „Die Pantomime ist überhörtes Denken“³¹⁷, ist „Stimme der Stille“³¹⁸, wie „Aglavaine et Sélysette“.³¹⁹ Gewiß, für den logischen Kopf! Aber was lockt ihn denn, zwischen bloßen Worten diese seltsame sophistische Brücke zu schlagen? Wo hinaus will das? Des Rätsels Lösung liegt in einem Satze: es ist die Tatsache, daß die Pantomime und die Marionette „sich in ihrer rätselhaften Stille direkt an den Intellekt wendet, wie das Ballet, zum Intellekt durch die Augen“.³²⁰

³¹³ P.A.&M. 193. Ausgabe 1909, S. 3.

³¹⁴ Max Beerbohm, The Yellow Book, Bd. 1, 1894.

³¹⁵ P.A.&M. 5/6 (1909).

³¹⁶ IX, 241.

³¹⁷ IX, 241.

³¹⁸ VIII, 198.

³¹⁹ Maeterlincks Spiel.

³²⁰ IX, 242.

Das also war es! Wir brauchen nicht einmal weiterzulesen, um zu wissen, daß es „nur noch Wagners Musik bedürfte“³²¹, um das vollkommene Kunstwerk zu verwirklichen. Wagners Musik ist ja Mystik durch die Sinne. Nun, Mystik braucht ja Arthur Symons eigentlich nicht, er begnügt sich mit dem Intellekt und den Augen, das heißt, dem Ballet. Nun ist er in seinem eigensten Gebiete und schreibt „The World a Ballet“ (1898)³²², der absolute Ausdruck des Kritikers, wie ihn die neunziger Jahre kannten, Arthur Symons, der Befürworter der Nackttänze.³²³

Hier, in diesen Aufsätzen erscheint Symons endlich in der Eigenschaft, mit der er in seine Zeit eingegriffen hat und ihr frühes Ende heraufbeschwören half: als nackter, leidenschaftlicher Intellekt, der unerbittlich und rücksichtslos alle Tendenzen der Zeit zu ihrem logischen Extrem, zu ihren letzten Konsequenzen peitschte.

Zeichen starker Intellektualität sind während der ganzen Entwicklung oft genug zu bemerken gewesen, aber erst hier zeigt sie sich, entfesselt und übermächtig geworden. In diesem Hirnfieber der Essays um das Ballet erschöpft sich die Dekadenz.

In ihr war eine Konstellation der Ideen mächtig geworden, wie sie ähnlich über der Aufklärung gestanden hatte: Ein Zerfallen des Lebens in Intellekt und Sinnlichkeit, die beide ihre eigenen Wege gehen, zur Ironie und Skepsis der eine, zur Perversität die andere. Beardsley illustrierte „The Rape of the Lock“, Conder malte gefühlsame Fächer im Stile Watteaus.

Intellekt und Sinnlichkeit jagen einander in den Aufsätzen Symons' bis in die letzten Denkmöglichkeiten. „Alle Künste drängen über ihre Grenzen hinaus, in der

³²¹ IX, 242.

³²² IX, 244.

³²³ „The Living Pictures“, The New Review, Vol. 66, Nov. 1894.

Begierde, das Unmögliche zu tun, Leben zu gebären“³²⁴, und er hält ihnen den Tanz als Erfüllung und Ideal entgegen, den Tanz, der Leben ist, „tierisches Leben, ‘having its own way passionately’“.³²⁵ Man wird hier und im folgenden Zitat niemals an Mallarmé denken, und doch sind diese Ideen des Ballets als Quintessenz der Künste einmal in der scheuen Phantasie Mallarmés zu Hause gewesen.³²⁶ (Auf diesem Wege über das Ballet hat dann Wagner seinen Einzug in die Studie über Mallarmé gehalten.)

Aus den Worten über das Ballet folgt das eine: Für Arthur Symons ist in diesen Jahren das Absolute und das Ideale restlos identisch mit dem Extremen. Steigerung, Loslösung, Bewußtwerdung ist alles. Hier haben die Begriffe „abstract“, „lyric“, „ecstatic“ den Sinn des Absoluten und Elementaren empfangen, den sie bei Arthur Symons immer haben.

Alles, was ihn je schon beschäftigt hatte, findet sich in den Worten über das Ballet wieder, wird in dessen Wirbel hinuntergezogen: „The intellectual as well as the sensuous appeal of a living symbol . . . which can but reach the brain through the eyes, in the visual, concrete, imaginative way“, — das hat das Ballet als Verkörperung des modernen Ideals erscheinen lassen, — „nothing is stated, there is no intrusion of words, — the picture lasts only long enough to have been there, and the dancer, with her gesture, all pure symbol evokes . . . idea, sensation . . . all that one need know of event“.³²⁷

Damit schließen die „Studies in seven Arts“. Weiter lassen sich die Ideen nicht mehr überspannen.

³²⁴ IX, 245.

³²⁵ IX, 244.

³²⁶ Divagations, Ballets 171 ff.

³²⁷ IX, 246. Die letzten Worte haben den Rhythmus Mallarmés.

2. Aubrey Beardsley.

Der Glaube an die Kraft. Das Prinzip der Intensität.

Noch im selben Jahre tritt die Wendung ein. Wir erhalten die Monographie über Beardsley (1898)³²⁸, mit der abschließenden Kritik der geistigen Haltung, die Beardsley und Symons eigene Dichtung hervorgebracht hatte. Pierrot, der noch wenige Tage zuvor im Ballet aufgetreten war, sitzt im Gericht. „Selbst leidenschaftlich, ohne an große Leidenschaften zu glauben“³²⁹, „learnedly perverse“³³⁰, „intellectualising his instinct, brutalising his intellect“³³⁰ lautet das Urteil der Selbsterkenntnis, das so unheimlich leicht und gleichsam unbeteiligt die vernichtenden Worte spricht. Dann wird Pierrot entlassen, „der Typus des Moments, in dem wir leben, oder des Moments vielleicht, den zu verlassen wir eben im Begriffe sind“.³³²

Es folgt die Rechtfertigung dessen, was diese Zeit als ihr Höchstes und Bleibendes geschaffen hatte, der dekadenten Kunst selbst. Arthur Symons geht ein auf das zentrale Problem der Zeit, das Problem des Übels.

In vielen Abwandlungen sich steigernd bis zum großartigen Plotinizitat erscheint stets derselbe Gedanke, „daß in Tat und Wahrheit alle dekadente Kunst eine Huldigung an die ewige Schönheit, und nur scheinbar an die Mächte des Bösen ist“³³³, „vermitteltst jener Energie, die anders gerichtet Tugend wäre“³³⁴, und die nie ihre ursprüngliche Macht ganz verlieren kann“.³³⁵

³²⁸ IX, 90.

³²⁹ IX, 97.

³³⁰ IX, 97.

³³¹ IX, 97.

³³² IX, 96.

³³³ IX, 98.

³³⁴ IX, 100.

³³⁵ IX, 100.

Noch in dieser letzten fundamentalen Kasuistik ist das Erstaunliche anfänglich nicht die Erkenntnis selbst, sondern der Anteil des Intellekts an diesem Paradox vom Himmel in der Hölle. Bezeichnenderweise war er schon lange vorher geformt worden, schon 1889, zehn Jahre früher, erscheint die Gestalt des Zynikers als Rächer der Schönheit am Häßlichen.³³⁶ All das hat nur auf das Erlebnis gewartet, das sich nun in die intellektuelle Form ergießt.

Es ist der Glaube an die Kraft, der hier zum erstenmal durchbricht, und der die tiefste Überzeugung und der eigentliche Kern des kritischen Gedankens bei Arthur Symons ist. Vielleicht liegt schon der Orgie der Dekadenz im Ballet dieser Glaube dumpf im Blute. Sicher ist, daß wie einst dem jungen Nietzsche, so Symons die Wagnersche Musik den Rausch erhöhten Lebens und darin das Kraftideal nahe brachte. In diesem Zeichen der Kraft ist er mit seiner Zeit tief, aber zugleich original verwurzelt. Denn ein Einfluß von Nietzsche ist so wenig bei Symons, wie bei Pater möglich. Dazu ist ihm der Durst nach der Intensität alles Seins zu tief im Blute. Aber zur Bewußtwerdung, wie wir sie vor uns haben, mag Nietzsche beigetragen haben. Havelock Ellis, Symons' Freund, schrieb 1896 in den „Savoy“ jene erste große Studie über Nietzsche, die den Philosophen der englischen Welt bekannt machte. Aber noch 1901 ist Symons das Lesen der „Geburt der Tragödie“ nur wie ein erstauntes Wiederfinden eigener Ahnungen im Worte und eine Erinnerung an Pater.³³⁷ Noch dürfen wir in irgendeinem unmittelbaren Sinne an Henley denken, noch an Patmore, denn deren Kraftideal lag in der Tat, während dasjenige von Symons im Sein bestand.

Im Grunde ist es nichts anderes, als das Ideal des

³³⁶ In der Villiers Studie, S. 29.

³³⁷ P.A.&M., „Nietzsche on Tragedy“ 11.

„flammengleichen“ Lebens Paters, das, durch die Dekadenz hindurchgegangen, sich zum Kultus der Kraft gesteigert hat.

Als Prinzip der Intensität beherrscht es fortan das ganze Schaffen Arthur Symons'. In höchster Form wird der Glaube an die Kraft im Einsatz des ganzen Lebens die Größe der Persönlichkeit bestimmen³³⁸ (Villon, St. Augustine, Emily Brontë); als Ergründung und Beherrschung möglichst umfassender Gebiete des Lebens wird er als Kriterium des Naturalismus³³⁹ und als Grund zur Verherrlichung Balzacs³³⁹ auftreten; unter dem Namen Nietzsches wird er das Buch über Blake eröffnen³⁴⁰ usw.

Im Unbewußten wirkt das Prinzip der Intensität im Verlangen nach den gesteigerten Formen des Ausdrucks, in der Forderung des Versdramas³⁴¹, im Ideal des lyrischen Verses³⁴² bei Coleridge und Edgar Allen Poe usw.

Doch sollen hier nicht die Erscheinungsformen, sondern die Entstehung untersucht werden, zumal an diesem Punkte im „Beardsley“ Intensität und wahre Kraft der Vision als Innerliches ebenso groß sind. Es ist der Einsatz der ganzen Seele, die die Tragik seiner Gestalten ausmacht: „It is the soul in them that sins, sorrowfully and without reluctance, inevitably. Their bodies are faint and eager with wantonness, they desire more pleasure than there is in the world, fiercer and more exquisite pains, a more intolerable suspense. They have put off the common burden of humanity and put on that loneliness which is the rest of saints and the unrest of those who have sinned with the intellect.“³⁴³

Diese Stelle, als Ganzes ein Höhepunkt des „Beards-

³³⁸ Siehe S. 38, 40 (Spannung), 64, 65, 80, 88 usw.

³³⁹ S. 64, 65.

³⁴⁰ S. 94.

³⁴¹ S. 70, 71, 72.

³⁴² S. 87.

³⁴³ IX, 99.

ley“ in stilistischer Hinsicht, enthält auch einen Durchblick auf eine noch tiefere Schicht von Arthur Symons' Wesen, als selbst Begriffe wie Intensität es geben. Es ist das Puritanische in ihm, das hier sichtbar wird im bangen Bewußtsein der Sünde: „sin, conscious of itself, of its inability to escape itself and showing in its ugliness the law it has broken“.³⁴⁴ Damit kommt vielleicht der Gedanke an den Größten der Dekadenten, dem ebenfalls die Sünde und Qual der verlorenen Seele zu einer bitteren Quelle eines unerhört inbrünstigen Glaubens³⁴⁵ wurde: Baudelaire.

Baudelaire ist es, der die Idee von der Rechtfertigung, die alle große und unbedingte Leidenschaft bitter reinigend in sich trägt, ausgesprochen hat.³⁴⁶ Von ihm geht für Arthur Symons und wohl für seine ganze Generation der Kultus der Kraft als Auflehnung, als „Satanismus“ aus. Wenn nun Baudelaire vom jungen Symons nur wenig genannt wird, so liegt der Grund darin, daß er anfänglich nur durch die Vermittlung Swinburnes auf ihn wirkt. Indem Swinburne in seiner leidenschaftlichen Art auf Baudelaires Kritik hinwies³⁴⁷, tat er, was er für Symons schon früher mit Lamb und Coleridge³⁴⁸ getan hatte, er weckte in ihm die große Achtung, ja Ehrfurcht, die alles zu empfangen schien, was von seinen Händen kam. Das beste Beispiel dieses Wirkens Swinburnes wird in Symons' Verhältnis zu Balzac klar.

Balzac und der Roman.

Balzac nimmt neben Baudelaire und den entfernteren Wagner und Rodin jene halbsymbolische, heroische Stelle

³⁴⁴ IX, 99.

³⁴⁵ Baudelaire, *L'Art Romantique* 223.

³⁴⁶ ib. 223.

³⁴⁷ Swinburne, *A Study of Shakespeare* 137 (Baudelaire, Balzac), William Blake 91, Balzac 103.

³⁴⁸ Seite 9.

ein, die er gleichsam ererbt hatte. Denn als eine der zu verehrenden Gestalten hatte ihn Swinburne neben Baudelaire und Hugo seinem Geschlechte hingestellt.³⁴⁹ Dem jungen Symons sind Grandet und Goriot sprichwörtlich.³⁵⁰ Diese Stellung Balzacs im Denken Arthur Symons' wird besiegelt durch den Aufsatz (1899)³⁵¹, der mit dem Bilde des Meisters an die Spitze der „Studies in Prose and Verse“ tritt.

Es ist die Studie einer Leidenschaft, ins Überlebensgroße gezogen, wie der löwenhafte Balzac Rodins; ein Bekenntnis, auch dies, zum Ideal der Kraft, in das der Nachruf auf Beardsley ausmündete. Das erstemal schon, da Kraft als etwas jenseits von Gut und Böse stehendes erscheint, im Aufsatz über Zola (1893)³⁵², ist sie mit dem Namen Balzacs verknüpft. Das Unbedingte und Kolossale gibt den Unterton zur jetzigen Studie ab und bestimmt ihr Bild Balzacs. Bewundernd nennt er die Orgien nächtlicher Arbeit, die überströmende Lebenskraft, „the divine excess“³⁵³, in seinem Werk und die Häufung dämonischen Willens und übermenschlicher Energie in seinen Geschöpfen. In dieser „preoccupation with force“³⁵⁴ sieht er den Grund zu Balzacs Unparteilichkeit.

Ideen Maeterlincks³⁵⁵, Erinnerungen an den Symbolismus³⁵⁶ tauchen auf, aber am interessantesten ist der Gedanke an Zola, an Huysmans, wo immer er sich aufdrängt. Da sich Balzac die Eroberung der Wirklichkeit zum Ziele gesetzt hatte — „Paris, which I mean to dominate“³⁵⁷, zitiert Symons bewundernd —, so war eine

³⁴⁹ Siehe zu Anm. 347.

³⁵⁰ Im Massinger E.D. 193.

³⁵¹ P.V. 5.

³⁵² P.V. 157.

³⁵³ P.V. 12.

³⁵⁴ P.V. 14.

³⁵⁵ P.V. 11.

³⁵⁶ P.V. 11, 12, 16.

³⁵⁷ P.V. 23.

Auseinandersetzung mit dem Naturalismus, der ja das gleiche Ziel hatte, unausbleiblich.

Von Balzac aus ist die Kritik des Naturalismus zu betrachten. Auch sie entwächst dem Prinzip der Kraft, hier als umfassende Schau wirksam. Nicht, weil sie sich Vollständigkeit und unerbittliche Wahrheit zum Ziele gesetzt hatten, werden Maupassant und Zola abgelehnt, sondern es ist die Einengung ihres Blickes auf das Häßliche, das Oberflächliche in Maupassant³⁵⁸, auf das Gemeine in Zola³⁵⁹, das er rügt. Als Formen des Sekundären, des Durchschnittlichen und Zahmen verwirft er sie. Zu ihnen tritt auch Daudet (1898)³⁶⁰: zum Bürger als harter, aber glänzender Techniker in Maupassant, zum grobschlächtigen Spießier, der am Unrat eine verdrückte Freude hat in Zola; tritt der Bürger aus Sentimentalität, bald rührend, bald grotesk, Alphonse Daudet, in Pathos und Posse ein Ding für die vielen.³⁶¹

Arthur Symons hat die Balzacstudie zehn Jahre lang mit sich herumgetragen. Denn ohne Zweifel war Balzac schon in den Gesprächen mit George Moore (1890) und Yeats das immer wiederkehrende Thema. Was Wunder, wenn auf dem langen Wege des Ausreifens alle Wandlungen Symons' ihre Spuren im Bilde Balzacs hinterlassen haben, daß er mystische³⁵⁵, visionäre³⁵⁶, ekstatische, lyrische Züge erhält und mit Dante verglichen wird³⁶⁰, als der Schöpfer des modernen Weltbildes. Im Aufsatz über Balzac sammeln sich die Enden langer Entwicklungen. Er ist die Überwindung des Naturalismus, und endlich ist im Namen Balzacs die lange Problematik des „neuen Romans“ zur Ruhe gekommen. Man erinnert sich, wie Arthur Symons in der „Symbolist Movement“ das Ideal eines handlungslosen Geschehens als Über-

³⁵⁸ P.V. 97/98.

³⁵⁹ P.V. 158.

³⁶⁰ P.V. 5.

³⁶¹ P.V. 5.

windung der primitiven „Geschichte“ begrüßte³⁶², begeistert von der ichverschlossenen Kunst Huysmans'. Nun erkennt er am gesunden Leibe der „Comédie Humaine“, „daß die jüngsten Schriftsteller ohne Geschichte der Kraft Charaktere zu schaffen entbehren, und daß die Form, die sie gefunden haben, so wertvoll sie auch sein mag, das Resultat dieses Versagens ist, und weder ein großer Verzicht, noch eine neue Vision!“³⁶³

„Eine neue Vision!“ Balzac weckt in Symons, was dem ganzen Symbolismus nicht gelungen ist, etwas wie eine Anerkennung der freischaffenden, gestaltenden Phantasie. Sein siegreiches Beispiel klärt die ganze Problematik über die Berechtigung des Romans als ebenbürtigem Träger der dichterischen Schau. Fortan ist über den Roman als solchen keine Diskussion mehr zu finden: Mérimée³⁶⁴, Hardy³⁶⁵ werden rein nur als Persönlichkeiten aufgefaßt.

Das Drama.

Was nie zur Klärung kam, war das Problem des Dramas. Über nichts hat Arthur Symons so oft und so weitläufig theoretisiert, wie über die ideale Form und Wirkung des Dramas. Die beiden größten Streitschriften im Werke Symons' gehören, wenn man von der Kritik über Francis Thompson absieht, in dieses Gebiet: „Mr. Stephen Phillips“ (1902)³⁶⁶ und „Henrik Ibsen“ (1906).³⁶⁷ Hierher gehört auch der bekannte Aufsatz aus der Dekadenz: „Pantomime and Poetic Drama“ (1898)³⁶⁸, sowie der umfangliche „Swinburne“ (1899—1908)³⁶⁹ und die Theater-

³⁶² Seite 52.

³⁶³ P.V. 18.

³⁶⁴ P.V. 26.

³⁶⁵ F.S.C. 207.

³⁶⁶ P.V. 242.

³⁶⁷ F.S.C. 222.

³⁶⁸ Seite 58.

³⁶⁹ F.S.C. 153.

kritik in „Plays, Acting and Music“, und zwar in der ursprünglichen Ausgabe (1903) sowohl wie in der späteren, stark geänderten Form (1909) mit dem abschließenden, endgültigen Aufsatz „A theory of the Stage“.³⁷⁰

Das Drama sollte poetisch sein, das ist die Forderung, auf die alle Kontroversen immer wieder zurückkommen. Dabei war der Gedanke anfänglich stets bei Maeterlinck. Der „*frisson nouveau*“³⁷¹, wie er später im Rückblick die Atmosphäre der Maeterlinckschen Spiele genannt hat, hatte es ihm angetan. Damit ist die Haltung schon vorgezeigt, die bei dieser ganzen Erörterung dramatischer Fragen stets verhängnisvoll blieb, die impressionistische Haltung, die von der Wirkung ausgeht, die das Drama in den Sinnen auslöst. Was nur dumpfer Unterton und ungewollter Ausfluß des wirklichen dramatischen Lebens in Handlung und Wort ist, wird zum Endzweck und Hauptkriterium erhoben. Maeterlinck hat selbst diesen Weg der Auflösung der Handlung, der eigentlich dramatischen Spannung, gewiesen, indem er die Meditation zum Kern seiner Spiele machte.³⁷² Von da aus ist dann W. B. Yeats gegangen, der schon 1896 das poetische Drama *Robert Bridges* im Maeterlinckschen Sinne um seines Weisheitsgehaltes willen begrüßte.³⁷³ Wenn später auch W. B. Yeats an seinem dramatischen Schaffen irre geworden ist, so liegen ähnliche Ursachen vor, eine ähnliche Erweichung des dramatischen Sehens zu „*reveries of wisdom*“ und lyrischem Monolog, wie bei Maeterlinck. Lange gehen Symons und Yeats in dieser Auffassung parallel, wie noch im Aufsatz über *Bridges*³⁷⁴ und in den Worten über Yeats (1902)³⁷⁵ sichtbar ist. Dann bricht Symons los in der

³⁷⁰ P.A.&M. 198.

³⁷¹ D.P. 28.

³⁷² *Le Trésor des Humbles* 161.

³⁷³ W. B. Yeats, *Essays* 244.

³⁷⁴ P.V. 201.

³⁷⁵ P.V. 230.

vernichtenden Kritik von Stephen Phillips' pathetisch-oratorischen Prunkdramen (1903).³⁷⁶ „Das Wesentliche ist, daß das Drama auf die Charaktere gegründet ist, Handlung soll aus den Charakteren fließen . . . Poesie und Charakter sollen unzertrennbar sein.“³⁷⁶ Man sieht: andere, traditionelle Kriterien tauchen auf. Coleridge wird zitiert.³⁷⁷ Dann heißt es weiter: „All speech is an attempt to express the mind's conception of itself, of the universe, and of its relation to the universe“.³⁷⁸ „The mind's conception of itself“, ist eine Wendung, die Symons schon von Browning brauchte.³⁷⁹ Das Chaos von Hergebrachtem, Eigenem und Fremdem vermehrt sich noch, indem auch hier wieder Maeterlinck eindringt; „das uns umgebende Dunkel“, „das Geheimnis“, „die geheimnisvolle innere Welt, in die Worte nur auf kurze Strecken dringen“.³⁸⁰ Aus dem Wirrwarr der Gedanken und Begriffe geht dunkel eines hervor: die Auffassung des Dramas als einem Offenbaren der Persönlichkeit — und der Handlung als bloßem Zeichen — etwas, das wie der Monolog Brownings oder die Meditation Maeterlincks ist, und um ein Rätsel, ein Geheimnis kreist. Dann, wie Arthur Symons einmal auf einem Dorfe in Kent ein Puppenspiel sieht³⁸¹, geht ihm der diametral entgegengesetzte Gedanke auf: „Die Grundlage des Dramas ist derjenige Teil seiner Handlung, der als Puppenspiel wiedergegeben werden kann. „Die größten Spiele sind im Gerippe Melodramen.“³⁸¹ Also fällt die Maeterlinck-Browningsche Idee vom handlungskargen, gesprochenen Drama dahin, und mit ihm die Begründung der Forderung der gebundenen Sprache als des ausdrucksvollsten,

³⁷⁶ P.V. 242.

³⁷⁷ P.V. 252.

³⁷⁸ P.V. 252.

³⁷⁹ I.St.B. 5.

³⁸⁰ P.V. 252.

³⁸¹ P.A.&M. 200.

innerlichsten Mediums der Seele. Aber die Forderung des Versdramas wird trotzdem noch aufrechterhalten und beweist damit, daß sie einem tiefen Bedürfnis entspringt, das unbekümmert um Theorien besteht. Maeterlinck hatte nur einen Vorwand, einen Beweis geliefert für etwas, das, wie wir sehen werden, in Arthur Symons schlechterdings unbeweisbar, triebhaft ist.

Das Unmögliche wird zwar immer wieder versucht: eine zwingende Ursächlichkeit zwischen gebundener Sprache und großem Drama herzustellen. Ohne Vers kein Drama großen Stils, das ist die These, die Symons verzweifelt verfährt im „Ibsen“. Aber es ist ihm nie gelungen, überzeugend darzutun, daß alle dramatische Größe von der Beschwingtheit der Sprache, und nur von dieser abhängt. Man sieht die Ohnmacht der Gründe in Worten wie: „Drama in its essence, requires no speech . . . But speech once admitted, must not that speech, if it is to collaborate in supreme drama be filled with imagination, be itself a beautiful thing?“³⁸², wo nur die Frage gestellt wird; oder noch dürftiger: „When words come there is no reason why they should not be in verse“.³⁸³ Ein übermächtiger Einfluß zieht den Blick vom Wesen des Dramas immer wieder auf diese eine Stelle, wo die Form entscheidet. Woher dieser Einfluß kommt und welcher Art er ist, lassen zwei Stellen aus der späteren Zeit erkennen. Die eine, gegen den Realismus gerichtet, lautet: „Das Ziel des poetischen Dramas ist Schönheit, nicht Wahrheit, und Shakespeare ist groß, nicht weil er Othello als eifersüchtigen Gatten glaublich macht . . ., sondern weil er in ihm ein Bild von übermenschlicher Energie erstehen läßt und in seinen Mund Worte einer herrlicheren Poesie legt, als sie irgendjemand außer Shakespeare selbst hätte finden können“.³⁸⁴ Das Aus-

³⁸² F.S.C. 265.

³⁸³ P.A.&M. 201.

³⁸⁴ F.S.C. 190.

einanderfallen der Welten der Wahrheit und Schönheit, des ethisch Gehaltlichen und des ästhetisch Formalen, die Pater am Ende des „Essay on Style“ getrennt noch nebeneinander zu halten vermochte³⁸⁵, ist Tatsache geworden. Symons sieht im Drama nur noch das Äußerste, die Blüte des berausenden Verses, das gesteigerte Lebensgefühl.³⁸⁶ Und hier setzt die zweite Stelle ein, mit den Worten, die er Ibsen gegenüber als seine ureigene Idee des Dramas, sein Erleben dramatischer Dichtung aufgestellt hat: „The rhythm of a play of Shakespeare speaks to the blood like wine or music, it is with exultation, with intoxication, that we see or read «Antony and Cleopatra»“.³⁸⁷

Das Verlangen nach dieser dumpfen Berausung der Sinne, wie sie das große Drama mit der Lyrik zusammen über Symons ausübt, ist die Quelle der Forderung des Versdramas.

Mit Begeisterung nahm er deshalb die Idee Wagners auf, wonach die Echtheit eines großen Dramas durch Musikbegleitung geprüft werden könne, und erst, als sich die ganze Absurdität dieses Vorschlags im Experiment erwiesen hatte³⁸⁸, entdeckte Symons, daß er darin jenen dumpfen Rausch des Blutes verwechselt hatte mit dem Eindruck der Musik. Der Vorfall leuchtet tief in die sinnenverhaftete Natur von Arthur Symons. Man erinnert sich wieder des Kindes, dem der Schluck Wasser das ganze Daseinsgefühl erregt, dem die Musik wie solches Wasser durch den Körper strömt.³⁸⁹ So wirkt auch alle Dichtung auf ihn, die nicht anderswie intellektuell seinem

³⁸⁶ Ähnlich ist Wagner von außen her zum Ideal eines „lyri-

³⁸⁵ Appreciations 36.

schen Dramas“ gekommen, als einer Summierung von Gebärde, Ton und Sprache. VII, 156.

³⁸⁷ F.S.C. 263.

³⁸⁸ P.A.&M. (1903) 160.

³⁸⁹ Seite 31.

Ich nahetritt, wie es Browning zum Beispiel tut. Was er nicht in die eine oder andere Form sinnlicher Wirkung überführen, impressionistisch erfahren kann, läßt ihn, im eigentlichen Sinn des Wortes, kalt.

Um in der dramatischen Dichtung schöpferisch zu sein, muß das poetische Genie, wie Matthew Arnold einmal schreibt³⁹⁰, aus sich selbst herausgehen können. Es ist die Unmöglichkeit, dies zu tun, die Symons dazu brachte vom Drama die Wirkung und Form der Lyrik zu verlangen.

Dem umfassenderen Blick erscheint das Versagen Arthur Symons' vor dem Drama als ein Teil und Ausfluß des Schicksals der englischen Literatur überhaupt, der das große Drama nur noch eine Erinnerung oder ein fremdes Vorbild ist. Denn seit einem Jahrhundert ist das Theater verwaist. Symons selbst hat es gefühlt:

„How is it that only one of our greater poets since the last of Shakespeare's contemporaries, and that one Shelley, has understood the complete art of the playwright, and achieved it?“³⁹¹

Die Poesie.

Der Versuch, aus Symons' Schriften eine Idee des Dramas zu gewinnen, ist vergebens. Schon lange muß es klar sein, daß dies gar nicht sein Ziel war, daß diese widerspruchsvollen Worte ganz anders genommen sein wollen. Eine einzige Wendung genügt, und diese ganze steigende Ungeduld mit allen dramatischen Formen, mit Ausnahme des hohen Versdramas, dieser hartnäckige Argwohn an der Berechtigung des Romans selbst, erscheint in seinem wahren Licht als ein leidenschaftliches,

³⁹⁰ Last Words on translating Homer. Essays, literary and critical 372 (Everyman 115).

³⁹¹ F.S.C. 198.

blindes und unbedingtes Verfechten des einen Prinzips der Poesie, als der absoluten Kunst, der verkörperten Intensität selbst. So betrachtet, erscheinen die Auseinandersetzungen mit dem Drama seiner Tage in ihrem wahren Lichte. „Mr. Stephen Phillips“ ist eine Kritik, nicht so sehr des Dramatikers, als vielmehr des Poeten Phillips als eines Epigonen Tennysons³⁹², eine Geißelung der nachfühlenden Sentimentalität, und gehört in die Reihe der Aufsätze über Francis Thompson³⁹³ und Sir William Watson³⁹⁴, mit denen sie alles, selbst die äußere Form, gemein hat. „Henrik Ibsen“ (1906) endlich erscheint in diesem Lichte als ein letzter, erbitterter Ansturm auf die mächtigste Verkörperung der Prosaik selbst.

Der nächste Schlag, für die Sache dieser Poesie, trifft den Meister, dem er vier Jahre zuvor noch unbeschränkte Bewunderung zollte: Meredith.³⁹⁵ Nun ist ihm, was ihn damals als Rätsel fesselte, klar geworden als eine verhängnisvolle Beschränkung: jenes unausgeglichene, eigenwillige Wesen, das damals als der Keim zu aller Poesie und jetzt als der „Fluch zu großer Fertigkeit“³⁹⁵ erscheint.

Meredith, der ungeduldige Intellekt, vergewaltigt die Formen der Sprache der Poesie und schafft eine Dichtung des Hirns³⁹⁶, aller Schönheit bar, voll häßlicher Dunkelheiten, „klirrender Reime“.³⁹⁷ Dies ist das Urteil über die späte Lyrik von Meredith, dem einzig „Modern Love“ entgeht. Das Prinzip der Form und der Wirkung hat über die frühe Vorliebe zu den Individualisten gesiegt.

Dicht neben den Aufsatz über Meredith als Dichter stellt sich „A word on De Quincey“³⁹⁸ als in derselben

³⁹² P.V. 249.

³⁹³ D.P. 159.

³⁹⁴ D.P. 205.

³⁹⁵ F.S.C. 141.

³⁹⁶ F.S.C. 146.

³⁹⁷ F.S.C. 151.

³⁹⁸ P.V. 47.

Sache geschrieben, die Aufdeckung der künstlich erhöhten Rhetorik, hinter der vielbewunderten Bravour von De Quinceys Stil. Beide Schriften: „George Meredith as a poet“ (1901) und „A Word on De Quincey“ (1901), sind aus dem Beginn des neuen Jahrhunderts und gehören damit schon der Reifezeit an. Polemik ist in ihnen nur noch ein Teil der gesamten Kritik, der Anlaß zu einer umfassenden, tief dringenden Charakteristik, die durch die Einseitigkeit des Schauens nur an schlagschattenhafter Schärfe gewinnt, wobei aber stets das Ablehnende überwiegt, der Unwille ob dem verletzten Ideal, und zum Teil auch die Ungeduld der eigenen noch unklaren Gedanken.

Die Erkenntnis des Wesens der Poesie, die aus diesen langen Auseinandersetzungen mit dem Prosadrama, der lyrischen Prosa De Quinceys, der intellektuellen Poesie Merediths hervorgeht, beginnt sich zu kristallisieren in der Studie über Robert Bridges (1901)³⁹⁹, und den Worten über die Gedichte des Freundes W. B. Yeats (1900—1904).⁴⁰⁰

Vieles begünstigte die gedankliche Klärung, die das Ideal der reinen Poesie in diesen Schriften findet. Die achtunggebietende Ruhe der Person des Poeta Laureatus, die Freundschaft zum Nahestehenden forderten Sorgfalt. Zudem stand er bei Robert Bridges vor einem Werk, an dem alle Spuren der schaffenden Hand getilgt waren. So erneute sich, um Vieles erschwert, die Aufgabe, die ihm einst die Gedichte Christina Rossettis gestellt hatten: Deutung des reinen, absolut Form gewordenen Werkes. Sie findet ihn gerüstet. Er naht sich den klassisch gefühlten Strophen Bridges' mit der Erfahrung, die ihm die Freundschaft mit Yeats und das immer weiter wirkende Erbe Paters inzwischen gebracht hatte. Jene hatte ihn einen neuen Sinn des Liedes als Ausdruck der Per-

³⁹⁹ P.V. 207.

⁴⁰⁰ P.V. 230.

sönlichkeit gelehrt, den er also ausspricht: „A lyric, then, is an embodied ecstasy, and an ecstasy so profoundly personal that it loses the accidental qualities of personality and becomes a part of the universal consciousness“⁴⁰¹; das heißt, es ist der Gedanke eines unpersönlichen Bewußtseins der Seele, der schon im „Maeterlinck“ auftauchte⁴⁰², und der von Yeats stammt. Nun wird er auf Bridges' Lieder angewandt mit dem einzigen, aber bezeichnenden Unterschied, daß statt des mystischen Weltbewußtseins die poetische, „anonyme Tradition“⁴⁰³ tritt. Von so weit her mußte die Idee der Tradition kommen, bis sie bei Arthur Symons Aufnahme fand, und auch jetzt noch kann er das rein lyrische Lied nur vom Ich aus, als gesteigerten, geläuterten Ausdruck des „tief Persönlichen“⁴⁰⁴ verstehen, so wie er Mystik einst als geläuterten Sinneneindruck verstand. Aber — und darin haben wir die Wirkung von Mallarmés Lehre von der absoluten, reinen Poesie zu sehen — die Gedichte Bridges' bringen, eben wegen ihrer Eigenschaft als „reiner Lyrik“ („sie sind das, was an Quintessenz übrig bleibt, wenn alle andern Dichter verstummen“⁴⁰⁵), dennoch eine Wendung in Symons' Auffassung von der Poesie, die sich im Verwerfen von Meredith, und damit der individualistischen Poesie ankündigt, und die hier ausgesprochen wird: „He has never had that somewhat prosaic desire 'to paint himself, with all the warts'“⁴⁰⁶.

Bei der sorgfältigen Analyse der Lieder von Robert Bridges, die wir hier erhalten, taucht die Erinnerung an Pater wieder auf. Er findet in der Dichtung des Poeta Laureatus eine „astringent quality of severe self con-

⁴⁰¹ P.V. 234.

⁴⁰² Seite 46.

⁴⁰³ P.V. 211.

⁴⁰⁴ P.V. 234.

⁴⁰⁵ P.V. 207.

⁴⁰⁶ P.V. 211.

trol“⁴⁰⁷, eine klassische Verhaltenheit und Einfachheit; „self sacrificing simplicity“⁴⁰⁸. So, in einem wahrhaft stoischen Sinne, hat der alternde Pater im „Essay on Style“ die Größe des Stils in der Beherrschtheit gesehen: „selfrestraint, a skilful economy of means, ascêsis“⁴⁰⁹. Darin ist bei ihm das Kunstwerk unmittelbar mit der moralischen Persönlichkeit verbunden, und die ethische Bindung, die in der „Renaissance“ gelöst schien, ist wieder hergestellt. Symons deckt nun dieselbe Verknüpfung auch bei Robert Bridges auf, und findet auf diesem Wege einen Zugang zu der Persönlichkeit des Dichters.

„Robert Bridges“ ist ein Versuch, das klassische Ideal einzubeziehen in die Moderne und ist, obschon es oft nur dialektisch geschieht, dennoch ein Anfang zu der endgültigen Synthese vieler Strömungen, als die uns die Poetik Arthur Symons' in ihrer reifen Form entgegen tritt.

Einer der Grundsätze, der von da an durch alle Erörterungen des Versbaues hindurch gehen wird, findet sich zum erstenmal klar im Schlußkapitel der Studie über Bridges niedergelegt. Es ist dies die Forderung, die identisch ist mit der Theorie von Robert Bridges, so wie er sie in seinem Buche über die Prosodie Miltons niedergelegt hat, daß der englische Vers von der natürlichen Betonung seiner Glieder getragen werden soll.

„Now the primary law of pure stressed verse is, that there shall never be a conventional or imaginary stress: that is, the verse cannot make the stress because the stress makes the verse.“⁴¹⁰ Genau dieselbe logische Überlegung hat Coventry Patmore seinem „Essay on English Metrical Law“ zugrunde gelegt, wo er die sinn-

⁴⁰⁷ P.V. 212.

⁴⁰⁸ P.V. 207.

⁴⁰⁹ Appreciations 14.

⁴¹⁰ P.V. 220.

volle Hebung nach der der englische Vers gemessen werden soll, Iktus nennt.⁴¹¹

Nun wird in einem solchen Vers, der von den sinnvollen Hebungen der natürlichen Wortakzente beherrscht wird, der Sinn, das heißt der intellektuelle Anteil stets überwiegen. Denn wenn auch im idealen Vers beide eins sind, und höchste rhythmische Macht neben höchster sinnvoller Klarheit bestehen kann, so wird überall da, wo Inspiration und Sprachgewalt dieses Letzte nicht erreichen, der natürliche Ton den Vorrang haben und den reinen rhythmischen Fluß brechen zu vielgestaltigen Perioden, die ihn der Prosa nähern. Die langanhaltenden Rhythmen der alten Lyrik werden aufgehoben und ein Kurzatmiges, Härteres, Hellere entsteht, aus dem siegreich das geprägte Wort als Zeichen des herrschenden Intellekts hervorgeht. Wir sind auf dem Wege zum freien Vers.

Daß das Betonen des Sinnes, die Liebe zum gedrängten Gedankenfluß, dieser im Grunde intellektuelle Zug, dem innersten Wesen von Arthur Symons entspricht, zeigt schon die Reihe derer, die auf seine eigene Poesie den tiefsten Einfluß ausübten: Browning, Patmore, Meredith. Bestimmend und reinigend tritt zu diesem angeborenen Hang das Ideal der Schlichtheit⁴¹², das er von Verlaine und durch das Beispiel Yeats empfing.

Dies ist in kurzen Worten die Entwicklung, die um die Jahrhundertwende die Überzeugung zeitigte, daß die Poesie, wenn sie von edelster Art sein soll, einfach sein muß, „as simple and straightforward as prose“.⁴¹³ Auf neuen Wegen war Symons zu der Auffassung gekommen, die Wordsworth genau hundert Jahre

⁴¹¹ Coventry Patmore, Poems (1906) II, 230, Essay on English Metrical Law.

⁴¹² Seite 47 und VIII, 66 (D.P. 213).

⁴¹³ P.V. 235. Ebenso VIII, 67 (D.P. 213), „Song must be direct speech“.

vorher ausgesprochen hatte. Die Sprache der Poesie und diejenige der Prosa sind im Wesen gleich.

Unabhängig von Wordsworth, wie der Ursprung der Erkenntnis, sind auch die Schlüsse, die Arthur Symons aus ihr zieht. Sie sind zwiefacher Art:

1. Wenn äußere Zeichen, wie Reim, Metrum und Sprache, nichts bestimmen, wenn zum Beispiel kein Glanz noch so vollendeter Reime aus dem prosaischen Gedanken eines Pope das zu machen imstande ist, was er nicht sein kann, nämlich Poesie⁴¹⁴, so muß das entscheidende Moment hinter all dem im Gehalte selbst liegen. Dieser unentbehrliche Wesenskern ist die „poetische Substanz“. Eine lange Entwicklung, in und außer Symons hat zu diesem Begriffe herangeführt.⁴¹⁵ Indem „poetische Substanz“ als ein von allen Formen Losgelöstes, rein Geistiges anerkannt wird, wird auch die Prosa ihrer teilhaftig.⁴¹⁶ Die Rechtfertigung der Prosa als vollgültiges Mittel poetischen Ausdrucks, dieses letzte Ziel Paters in allen seinen Schriften über Essayisten und zuletzt noch im „Essay on Style“, ist damit auch theoretisch vollzogen.

2. Indem nun aber die poetische Substanz auch der Prosa zugesprochen wird, folgt für die Poesie, daß ihr eigenstes Wesen in einem Dritten bestehen muß, das hinter Sprache und poetischem Gehalt steht und nur ihr zukommt: das Element des Singbaren, der Rhythmus.⁴¹⁷

Es ist ein allgemeines Zurückverlegen des Nachdrucks auf das Elementare, Innerliche, das hier mit diesen Begriffen vollzogen wird, entsprechend der innersten Anlage Arthur Symons', der, wie wir anläßlich des Dramas

⁴¹⁴ P.V. 193.

⁴¹⁵ Der seine Prägung bezeichnenderweise einer Polemik verdankt. (Gegen W. J. Courthope, siehe P.V. 192. „What is Poetry?“)

⁴¹⁶ P.V. 193.

⁴¹⁷ P.V. 194.

gesehen haben ⁴¹⁸, aus diesem dumpf organischen Erleben des Rhythmischen seine Erkenntnis empfängt.

Wir sind damit im Kern des ästhetischen Kredos von Arthur Symons. Man beachte, wie hilflos die Definition dessen ist, was Symons immer die Quintessenz aller Kunst war: der Vers. Er spricht vom Zauber, von der Atmosphäre der Poesie, und zitiert die Worte Baudelairés von der Prosodie, „die ihre Wurzeln tiefer in die Seele schlägt, als irgendeine klassische Theorie“ ⁴¹⁹. So ahnen wir auch, daß er leidenschaftlicher und hilfloser an sie verloren ist, als diejenigen vor ihm, die noch im klaren Besitz solch klassischer Theorien waren, Pater und Bridges.

Über die Jahre hinaus sehen wir die Ideen, die hier entwickelt worden sind zu der großen abschließenden Erörterung in der Einleitung ⁴²⁰ zu der „Romantic Movement in English Poetry“ zusammentreten. Gewisse Züge werden noch mehr hervortreten, andere werden verschwinden, aber die Begriffe, die Scheidungen und Kriterien bleiben die gleichen. Die Auseinandersetzungen grundsätzlicher Art, soweit sie je zu einer Klärung kommen, haben diese Klärung in dieser Zeit erreicht.

⁴¹⁸ Seite 71.

⁴¹⁹ R.M. 9.

⁴²⁰ R.M. 3.

Zweiter Teil.

Die Reifezeit.

Das Wesen der reifen Kritik, dargestellt an den Studien über Hawthorne und die Romantiker.

Die Entwicklung der Symonsschen Kritik von der ersten Sammlung der „Studies in two Literatures“ bis auf die nun beginnende Reifezeit liegt in der eben beschriebenen theoretischen Befestigung und Klärung einerseits, andererseits in der immer klareren Erfassung der Persönlichkeit als des eigentlichen Brennpunkts der Kritik. Während in den Studien von 1897 noch tastend Zugänge gesucht werden, tritt schon im Werk über den Symbolismus von 1899 die Persönlichkeit klar erfaßt in das Zentrum. Die Deutung ist indessen vielfach konstruktiv und übereinfach: Rimbaud ist der Tatmensch, Villiers der Adelsstolz; nur Verlaine, der ihm im Leben nahe stand, hat eine eigentlich erschöpfende Deutung erfahren.

Hier tritt nun um die Jahrhundertwende die Wandlung ein, mit der die Reifezeit anbricht. Nach der Klärung der Prinzipien kommt eine Ruhe und menschliche Weite in das Denken Arthur Symons' und bringt an Stelle des kalt intellektuellen Schließens eine große Sorgfalt, ja Liebe im Erfassen des Lebens, die die kritische Schau erweitert und vertieft.

Arthur Symons wendet sich der Vergangenheit zu. Nicht aus Enttäuschung oder Versagen, denn mitten unter historischen Gestalten, beim Lobe von Charles Lambs

Kritik, wird er dafür einstehen, daß „der endgültige Prüfstein des Kritikers in der Aufnahme der Werke seiner Gegenwart liege“.¹ So hat er selbst an der Gegenwart Wertung und Kritik geformt. Was nun geschieht, ist das natürliche Aufsteigen des bewußten Geistes zur Betrachtung der großen Gestalten, an denen die errungenen Maßstäbe erprobt werden sollen.

Die Wandlung, die zu den reifen Schriften führt, ist langsam und ungleich vor sich gegangen; aber die Eigenschaften, die sie der Kritik brachte, und an denen die späteren Schriften erkannt werden können, sind deutlich: Fülle und Lebensnähe, die gedrängte Kraft des Ausdrucks, und als Seltenstes: Ruhe und Hingabe.

Die früheren unter den reifen Kritiken (1900 bis 1904) sind noch in den „Studies in Prose and Verse“ (1904)² enthalten, für alles übrige muß zu der Sammlung der „Figures of Several Centuries“ (1916) und der „Romantic Movement in English Poetry“ (1909) gegriffen werden.

Die außerordentliche Zartheit und Hingabe, die den Nachruf auf den Freund Ernest Dowson³ kennzeichnet, ist andern Ursprungs, als die obengenannte Wärme der reifen Schriften. In der Erinnerung an den Freund hat Arthur Symonds sich hier für einmal wieder jener einfühlenden Haltung hingegeben, die Pater eigen ist, und die er früher selbst dem Idyll gegenüber übte, die Hingabe an „das Pathos der Dinge, die zu jung und zu zart sind, um je alt werden zu können“.⁴ Daneben regt sich in denselben Seiten der Trotz des Willensmenschen⁵ und beweist, wie fremd ihm im Grunde die weichere Haltung war. Mit dieser Unausgeglichenheit gehört die

¹ F.S.C. 22.

² Dowson, Mérimée, Gautier, Hawthorne.

³ P.V. 261.

⁴ P.V. 278.

⁵ P.V. 270, „we can always get what we want, if we will it intensely and persistently enough“.

sonst so reife Denkschrift an die Seite der andern, größeren über Beardsley (1898). „It requires a strong man to «sin strongly» and profit by it.“⁶

Dieser Ton, der die beiden verbindet, wiederholt sich auch in den drei Seiten über Villon (1901)⁷, den „ersten modernen Dichter“, wie ihn Swinburne schon genannt hatte.⁸ Es ist die Liebe zur leidenschaftlich abenteuerlichen Fülle des Lebens, die ihn dann im folgenden Jahre (1902) zu dem mit Erfolg belohnten Suchen nach Casanovas Nachlaß im Waldsteinchen Archiv zu Dux begeisterte, einer der wenigen Forschungen, die Symons unternommen hat, und die unter seinen Händen zu einer warm beredten „Rettung“ des Menschen Casanova wird.⁹

In allen diesen Aufsätzen befindet sich Arthur Symons immer noch in der Welt der Neunziger Jahre. Die Erinnerung an Verlaine geht durch die Worte über Villon und Dowson; Kritik ist noch halb ein Heraufrufen von Assoziationen und Erinnerungen.

An den Gestalten der Vergangenheit zeigt sich Kraft und Fülle der Reife von Symons' Kritik am frühesten. So im Aufsatz über John Donne aus dem Jahre 1899.¹⁰

Zwar kann auch dieser im Lichte der Moderne gesehen werden, und er erscheint alsdann als einer aus der Reihe der eigenwilligen, formenbrechenden Individualisten, eines Geistes mit Browning, Patmore und Meredith. Dieser Standpunkt kommt im zweiten Teil der Studie zum Ausdruck, an dessen Ende Donne der Vertreter des entgegengesetzten Prinzips, der un-

⁶ P.V. 271.

⁷ F.S.C. 37.

⁸ Siehe Löhner, Swinburne als Literaturkritiker, A. C. Swinburne, Misc. 3—5.

⁹ F.S.C. 41.

¹⁰ F.S.C. 80.

beschwerte, tonsichere und heitere Sänger Herrick gegenübergestellt wird.¹¹

Doch dies ist nicht mehr Endzweck der Studie. Voran geht die glänzende Analyse des dialektischen Geistes Donne, wo Symons aus der tiefen Kasuistik seiner eigenen Intellektualität schöpft, sowie die Studie der Liebesgedichte des frühen Donne, in die viel von dem alten, unheiligen Wissen der „London Nights“, aber auch etwas von der neuen, milden Menschlichkeit gegangen ist.

Und in der Nähe des Barocks bricht nun in Symons auch das Lebensgefühl des Puritaners durch: in der Schilderung des ruhelosen Suchens bis zur endlichen Erlösung, ja sogar in der Sprache selbst: „the whole pilgrim's progress of physical love“.¹²

Banger und eindringlicher meldet sich in diesen Jahren dieses Lebensgefühl zum Wort, dessen ersten Ausbruch wir in „Days and Nights“ erkannten, das schlummernd durch die ganze Jugend hindurch gegenwärtig war, um dann nach dem Zusammenbruch der ästhetischen Bewegung plötzlich in die Kritik einzudringen (im Beardsley), aus der es seitdem nie mehr gewichen ist.

Zweifel und Unruhe erfüllen die Gedichte der Jahrhundertwende, ein rastloses Wandern entspricht ihnen im äußern Leben. Aus Spanien bringt er die schwüle, ekstatische Mystik von San Juan de la Cruz in Übersetzungen, sowie den Aufsatz über El Greco¹³, der mehr wie ein Aufschrei ist, mit seiner unerbittlichen Vision der Konsequenzen der eigenen Natur, die er gesteigert in den Halluzinationen El Grecos wiedererkennt: „energy grown eager and restless“¹³, „in that exaggeration of

¹¹ F.S.C. 107, noch deutlicher im Vergleich mit Browning, S. 97.

¹² F.S.C. 99.

¹³ Cities and Sea-coasts and Islands. Collins 1918. „Domenico Theotocopuli, A Study at Toledo (1899).

himself which has overtaken so many of those artists who have cared more for energy than for beauty“.¹⁴

Das ist die Seelenlage, aus der heraus die „Conclusion“¹⁵ zu den „Studies in Prose and Verse“ geschrieben wurde. Der Anlaß dazu war das endgültige Aufgehen J. K. Huysmans in der katholischen Kirche. Der Untertitel ist „Die Entscheidung“.¹⁶ „Die Kunst allein, so wie sie Huysmans sah, ist letzten Endes nicht befriedigend, ohne irgendeinen weitem Schutz vor der Welt.“¹⁷ Dies ist die Erkenntnis und der Ausweg, die einzige Erlösung, war für Huysmans die Kirche. Welches wird Symons' Entscheidung sein? Darauf erhalten wir keine Antwort. In Tat und Wahrheit hat er nie entschieden. Er hat sich stets die Möglichkeiten vorbehalten, und unter diesen mannigfaltigen Möglichkeiten erscheint als größte wieder — die Kunst! „May not another, coming to art as to a religion and as to a woman; seem to find himself not less effectually?“¹⁸ Die Hauptsache ist das glühende Leben, „to escape into whatever form of ecstasy is our own form of spiritual existence“.¹⁹ Nach all den Vorbereitungen, nach aller Unruhe steht Symons am gleichen Punkt, wo er zehn Jahre früher stand und heute noch steht: im Glauben an die Intensität des Lebens, „to burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy . . .“²⁰ in Paters Worten.

Nur die Haltung ist anders, und dies ist das Wesentliche. Paters eben genanntes Wort variierend schließt Arthur Symons seine «Conclusion»: „our happiness, «our

¹⁴ ib. 61.

¹⁵ ib. 63.

¹⁶ P.V. 286. Diese „Entscheidung“ war schon einmal an Arthur Symons herangetreten. Nach dem Erscheinen der „Days and Nights“ hatte ihn Kardinal Manning zu sich kommen lassen. — Umsonst.

¹⁷ P.V. 289.

¹⁸ P.V. 290.

¹⁹ P.V. 290/91.

²⁰ Renaissance (Conclusion) 250.

success in life» will depend on our choosing rightly, each for himself, among the forms in which that choice will come to us“.²¹ Also nicht Hinnahme wie bei Pater, sondern die bange Wahl entscheidet unser Glück. Das ist das puritanische Lebensgefühl, das Erlösung und Verdammnis auf schwanker Kante entscheidet, und dem in Paters Worten das Leben in jedem Moment eine Krise ist.²² Darum das stete Gefühl des Bedeutsamen, des Entscheidenden, der Wende, das bei Arthur Symons immer herrscht. In solcher Unruhe der Seele lebt Symons, und seine Lyrik mit ihren Symbolen des Rastlosen, Wind und Möven, ist davon ein getreues Abbild.

„My art

Knew only songs for an unquiet heart.“²³

Und läßt sich nicht die ganze Schwere und Eindringlichkeit der besten von Symons' Studien zutiefst aus der Erlösung suchenden Bangigkeit des Menschen erklären, als eine immer wiederholte Befragung des Schicksals? — Wobei man freilich gleich beifügen muß, daß alles nur „geistiges Abenteuer“ bleibt, ein Durchlaufen der Lebensmöglichkeiten im Intellekt.

Die Seele als Kampfplatz der ethischen Mächte, die Seele in ihren schuldbewußten Verhüllungen, das „Geheimnis“ hat seinen spähenden Blick stets angezogen. Darum schreibt er über „Die russische Seele“²⁴ in Gorki und Tolstoi, wobei ihn zugleich das Elementare, Impulsive und das Schweifende, Wilde anzieht.

Der reife Ausdruck dieser ganzen puritanischen Seite seines Wesens ist in der Kritik Nathaniel Hawthornes zu finden.²⁵

²¹ P.V. 291.

²² Appreciations, D. G. Rossetti 220.

²³ Variation on an old teme: Apology (1905). Ebenso: „The Wind“ (1906).

²⁴ P.V. 164.

²⁵ P.V. 52.

„Sünde, die eine große Realität“²⁶, ist im Mittelpunkt dieser Studie und wird auf allen ihren Wandlungen im Werke Hawthornes verfolgt, im Weben der Phantasie, in der geisterhaften Atmosphäre. (Hier ahnt man den Zusammenhang, der zwischen der Spannung der Geistergeschichte — Hawthorne, Poe — und dem puritanischen Lebensgefühl besteht.)

Und hier hat Arthur Symons endlich das, was er an Pater so sehr bewunderte, auf mühsamem Wege selbst erreicht: die Einheit der Persönlichkeit im Essay. Wo Pater sie intuitiv aufgefaßt, aufgelöst im ganzen Fluß des Essays unmerklich, fast zauberhaft (man denke an „Wordsworth“) in der Wiedererweckung der seelischen Atmosphäre gibt, hat Symons am grellen Licht des hochgespannten Intellekts dasselbe resümierend, streng folgernd gegeben; und wie in Pater der Essay in seiner höchsten Form, in „Charles Lamb“ im Bilde schließt²⁷, findet Symons' reife Kritik, ihrem innersten Wesen entsprechend, den höchsten Niederschlag im Aphorismus:

„All Hawthorne's work is one form or another of handling sin.“²⁸

Die Zeit ist angebrochen, da der souveräne Intellekt diese höchst geistvollen Aphorismen prägt, die fast alles sind, was von Symons bekannt geworden ist. So das Wort von Balzac, das zudem einzig dasteht, als eine der seltenen Intuitionen Arthur Symons', daß er das Äquivalent großer Städte sei.²⁹ In solchen Sätzen gipfelt, wie in einer Art Phantasie des Intellekts, der Geist des Kritikers. Oft erschöpft ein einziges solches Wort ganze Studien. So: „The five senses made Gautier for themselves,

²⁶ P.V. 52.

²⁷ Appreciations 125.

²⁸ P.V. 52.

²⁹ P.V. 22.

that they might become articulate.“³⁰ Darin ist fast restlos der Aufsatz „Théophile Gautier“ (1902)³¹ erschöpft, der, wenn man näher zusieht, aus lauter solchen Aphorismen besteht, die nur den ersten variieren. „Truth, in him, comes to us almost literally through the eyesight“³² etc. Später ist dann die Eröffnung der Studien mit solchen Aphorismen zum Schema und auch zur verhängnisvollen Beschränkung geworden, indem sie allzu logisch die Mannigfaltigkeit der Tatsachen vereinfachten. Es mag kein Zufall sein, daß gerade der schönste der Aufsätze aus dieser Zeit „Charles Lamb“ (1905)³³ schlicht und vorsichtig beginnt.

Die Milde und Ruhe der Reife hat sich auf nichts so sehr gelegt wie auf diesen „Charles Lamb“, der zusammen mit „Saint Augustine“, dem er in den „Gestalten aus verschiedenen Jahrhunderten“ folgt, die Höhe von Symons' Stil darstellt. Und zwar ist der frühe „Saint Augustine“ (1897)³⁴ das Muster der Sprache, die aus Pater erwachsen ist, „Charles Lamb“ aber die reife, erwachsene Sprache des Mannes. In jenem ist es eine ganz besondere Kunst Paters, die nachgebildet wird, nämlich die der ebenmäßig fließenden Darstellung mit reichem Schmuck der Zitate, wie sie Pater in den Rezensionen im „Guardian“ pflegte.³⁵ Diese vollendete Art der Einführung wird im „Saint Augustine“ geübt.

In „Charles Lamb“ ist nichts von Paters Technik zu finden. Den vielen stilistischen Paterismen der früheren Schrift gegenüber steht eine ganz gereinigte, geistige Sprache. Die Zitate, die nicht weniger zahlreich sind, sind nicht um ihres Klanges³⁶ willen, wie noch in

³⁰ P.V. 43.

³¹ P.V. 42.

³² P.V. 45/46.

³³ F.S.C. 13.

³⁴ F.S.C. 1.

³⁵ Essays from the „Guardian“.

³⁶ Es ist Puseys Übersetzung.

„Saint Augustine“, da. Dazu nimmt die Tragkraft der Worte ganz andere Fülle an, so daß eine jede der letzten Seiten im „Lamb“ mehr «fundamental brain work»³⁷ enthält, als deren vier oder fünf es in „Saint Augustine“ vermögen. Zudem hat sich hier die Sprache durch das Verweilen auf dem Stoffe so gesättigt, daß sie, wie selten bei Arthur Symons, warm und in einem bescheidenen Grade selbst schaubar und nahe geworden ist, mit einem Ton von Humor, der vielleicht aus den Zitaten selbst hinübergeflossen ist in den Text.

Wie in einem Querschnitt findet man im Aufsatz über „Charles Lamb“ alle Züge von Symons' Wesen, den einen, puritanischen, ausgenommen. Und dazu tritt nun, durch den Geist Lambs selbst geweckt, die Sympathie, die Weite und Einsicht der reifen Kritik als ein Echo der „benevolence“, der klugen, diesseitigen, aber nicht minder wahren Güte und Weisheit, die die Blüte der Aufklärung, das Wesen Charles Lambs selbst ist, wie Pater in seiner Studie über ihn gezeigt hat.

Pater in der Tat! Ohne ihn könnte der Aufsatz nicht geschrieben worden sein. Zwar sind, wie schon gesagt, alle äußern Zeichen der Abhängigkeit verschwunden; aber es ist nicht ein einziger wesentlicher Zug dieser Studie Symons', der nicht im Keime oder schon ganz und oft noch tiefer in den Worten Paters der „Appreciations“ läge. Symons gehört der Hinweis auf Charles Lambs geniale Bühnenkritik³⁸ — aber auf alles übrige, auf die „Specimens“³⁹, und die Kritik der Malerei⁴⁰ hatte schon Pater hingewiesen. Symons gibt Lambs Liebe zu London einen impressionistischen⁴¹ Ton des Kultus der „multitude“, er spricht auch von

³⁷ Rossetti.

³⁸ F.S.C. 22.

³⁹ Appreciations 114.

⁴⁰ ib. 116.

⁴¹ F.S.C. 24.

einem „not wholly normal or healthy brain“⁴², aber sonst ist die Studie rein von allen Aktualitäten der gelben Jahre, reiner als Paters Worte selbst, wie denn auch Symons stets auf der Hut ist vor dem schleichenden Übel des Hineindeutens.

Aber dennoch steht diese Schrift im Schatten der Paterschen Kunst, deren Tiefgang und still leuchtende Schönheit, samt der großartigen Schau der literarischen Affinitäten von Montaigne bis zu Thackeray⁴³ (von dem Pater wohl die Anregung zu seinen „Imaginary Portraits“ und zu seiner Kritik empfangen hat), von da aus aufs neue sichtbar wird.

Darum ist es, als ob ein reicherer Ertrag in dem Aufsatz über Coleridge läge, den Arthur Symons 1905 mit einer kleinen, kostbaren Wahl der Gedichte⁴⁴ veröffentlichte. Denn hier hat Pater nicht vorgearbeitet, indem sich seine Studie über Coleridge nur in den allgemeinsten Grundzügen mit den Worten Arthur Symons' deckt. Im übrigen stehen wir auf frischem Boden. Der Stil, der sich in der Nähe Lambs gesättigt hatte, wird wiederum hart, wie überall da, wo Symons ohne eigene Erinnerung und ohne die Patersche Atmosphäre schreibt. Aber der Blick ist um so eindringlicher.

Pater hatte, wie uns Symons selbst sagt⁴⁵, den letzten Zauber der traumhaft flutenden Welt von „Kubla Khan“ nie erfaßt. Er ließ das Gedicht in einer Auswahl der Lyrik Coleridges aus. „Was er in der Poesie liebte, war etwas noch Bestimmteres, als es selbst die Prosa geben konnte.“⁴⁵ Hier, wo die Begrenzung Paters sichtbar wird, erkennt man die Stärke Symons'. Die Seiten über „Kubla Khan“, „Christabel“ und „The Ancient

⁴² F.S.C. 32.

⁴³ Seine „English Humourists“ werden von Pater genannt App. 108.

⁴⁴ Coleridge, Methuen 1905. R.M. 123.

⁴⁵ F.S.C. 325.

Mariner“ sind Kern und Höhepunkt der Studie. Diese drei Gedichte werden als das Ideal der Lyrik überhaupt, als unfehlbarer Prüfstein alles lyrischen Wesens hingestellt.⁴⁶ Er erkennt das Ideal Mallarmés einer reinen Poesie in dieser restlosen Auflösung alles Stoffes in Phantasie, in suggestiver Farbkraft, in dieser absoluten Neuschaffung eines Traumreiches in „Kubla Khan“.

Das Ideal der dichterischen Phantasie, wie er es in Coleridge sieht, ist Verszauber und erweckt Schauer ebenso sehr wie Entzücken, „utmost physical and spiritual horror with an alluring beauty“.⁴⁷ Man sieht die Verwurzelung in der bangen Sinneswelt! Das Wunder der poetischen Phantasie in seiner höchsten Form ist ihm dieses sinnlich Fühlbare, dieser Bann des Verses, wie ihn dann Edgar Allen Poe im „Raven“ aufs äußerste gesteigert hat. Schon in diesem Ideal der „Poésie pure“, wie Symons es hier nach Poe und Mallarmé aufstellt, läßt sich das Verschwinden des Seelenhaften aus dieser virtuellen Kunst ahnen. Dies wird vollends klar im folgenden:

Rossetti hatte über Coleridge gesagt⁴⁸ „the leading point about Coleridge's work is its human love“⁴⁸, woran Symons die folgenden Worte knüpft, „yet love is not really what he himself meant when using it, but rather an affectionate sympathy in which there seems to have been little element of passion“⁴⁹ — aber gerade daß „passion“ und „sympathy“, Leidenschaft und Seele, für Coleridge eins waren im Gemüthlichen, Ursprünglichen ist seine Größe; und Symons, wenn er sie dennoch trennt, verrät nur, daß die beiden für ihn und sein Geschlecht unseligerweise auseinander gefallen waren. Darum,

⁴⁶ R.M. 140.

⁴⁷ R.M. 142.

⁴⁸ R.M. 123.

⁴⁹ R.M. 124. Dasselbe wiederholt sich bei Shelley, s. R.M. 271, 273.

aus dieser tragischen Unmöglichkeit rein Gemüthhaftes, Seelenhaftes zu erkennen, ist ihm jene ganze zweite Hälfte von Coleridges Dichtung, die nicht im Traume, sondern wach und schlicht geschrieben ist, verschlossen; jene Hälfte, worin Coleridge eins ist mit Charles Lamb und wovon „This Lime-tree Bower my Prison“ der Schlüssel ist.

„Passion“, das Ideal des rastlos leidenschaftlich gelebten Daseins des „Credo“⁵⁰, das die Seele nur in ihren Spannungen und Qualen, nicht aber in ihrer Ruhe und Lösung erkennt, feiert Emily Brontë als die größte Dichterin. In der Studie über sie (1906)⁵¹ wird ihre verhaltene Leidenschaft gepriesen, die wie „Flammen unter der Erde glühend“⁵² ihr irdisches Dasein verzehrt — „dying of too much life“⁵³. Tiefstes eigenes Erleben klingt an in den Worten „And that sense of personal identity which aches throughout all her poems is a sense, not of the delight, but of the pain and ineradicable sting, of personal identity“⁵⁴ und dann: „she had an almost Calvinistic sense of her own condemnation to unhappiness“⁵⁵.

Die Eigenschaften mehren sich, die hinter dem eigentlichen Gegenstand das verräterische Doppelbild des Kritikers selbst heraufbeschwören, und die Frage, die schon längst reif ist, erhebt sich, ob dieses ichbezogene Deuten die notwendige Wahrheit und Ungeteiltheit der Kritik nicht verletze. Sie drängt sich besonders vor den Vorreden zu Byron (1904) und zu Keats (1907) auf.

Vom ersten Satz „The life of Byron was a masque in action“⁵⁶ bis zum letzten „all his wisdom comes to

⁵⁰ Siehe Gedichte.

⁵¹ F.S.C. 109, siehe auch Seite 100.

⁵² F.S.C. 110.

⁵³ F.S.C. 110.

⁵⁴ F.S.C. 113.

⁵⁵ F.S.C. 112.

⁵⁶ R.M. 239.

that in the end, not even a negation“⁵⁷ ist diese Schrift voll von sprühendem Witz des Gedankens. Wie er da Byron sieht, ein Weltmann, für den selbst als Dichter die Gesellschaft existiert⁵⁸, wie er seine kluge, durchdringende Menschenkenntnis rühmt und schildert, „all the temporary wisdom, old enough to be a little sour and not old enough to have recovered sweetness“⁵⁹, kommt ein ähnlicher Zug seines Wesens zum Vorschein. Auch Symons' Menschenkenntnis ist eine solche „etwas bittere Weisheit“⁶⁰, auch von ihm gilt, was er von Byron sagt, „he was not a thinker, but he was afraid of hell“.⁶⁰ Bei beiden ist die Erkenntnis des Lebens auf puritanischem Boden gewachsen, und bei Symons ist es hier der wissende Blick, ein wenig unfreundlich, nicht allzu christlich, der die Schwächen des großen Lords aus eigener Erfahrung deutet.⁶¹ Noch aber ist das Recht der Kritik gewahrt, wenn ihre Gnade auch verschwunden ist.

Wenn Symons nun aber sagt, daß Byron im „Don Juan“ der Welt „wie ein meineidiger Freund, verräterisch mit dem sublimen Verrat des Intellekts den Nagel in die schlafende Stirne treibe“⁶², so ist es nicht mehr sicher, ob es sich hier um legitime Kritik, oder Unterschiebung handelt. Es sei dahingestellt.

Das einzige krasse Beispiel solcher Kritik verunstaltet die Studie über Keats. Was dort (S. 300) über Keats und Fanny Brawne geschrieben steht, läßt sich weder aus irgendeinem Gedicht oder Brief rechtfertigen — wohl aber aus der Atmosphäre der „London Nights“, etwa einem

⁵⁷ R.M. 263.

⁵⁸ R.M. 255.

⁵⁹ R.M. 255.

⁶⁰ R.M. 257.

⁶¹ „All my looks are spies that do but lurk and follow you about, restless to find some guilty secret out“, Variation upon Love II, 95.

⁶² R.M. 262.

Gedicht wie „To one in alienation“. Was ist geschehen? Die Deutung von Keats als einem Dekadenten hat zum Kurzschluß geführt. Symons hat der unwiderstehlichen Lockung Folge geleistet und seine eigenen dekadenten Motive in Keats hineingelegt, nicht mehr aus der tieferen Unmöglichkeit des Verstehens wie bei Coleridge, sondern bewußt als Selbstbekenntnis.

Der Fehlschluß in „Byron“, der Kurzschluß in „Keats“ verraten, wie nahe Symons beiden gerückt ist. Im „Byron“ dem Ich als Intellekt, weshalb die Deutung im Guten und Bösen intellektuell bleibt bis zur Kasuistik am Schlusse, die genau, fast wörtlich den Gedankengang der Rechtfertigung des Übels im „Beardsley“ wiederholt: „His idolatry of good is shown by his remorseful consciousness of evil, morbid as it has seemed to those who have not realised that every form of spiritual and energy has something of the divine in it“.⁶³ Im „Keats“ ist es das ganze, sterbliche Dasein des Menschen, das von der Kritik erfaßt wird, weshalb ihn ein Fehler hier auch im Innersten trifft und unheilbar wird. Umgekehrt muß die Deutung, wo sie Keats treu bleibt, in diesen Seiten ein Höchstmaß von Interesse haben. Und in der Tat hat die Deutung von Keats, die Arthur Symons gibt, etwas Unfehlbares. Sie scheint unmittelbar den Briefstellen, die zitiert werden, zu entwachsen als das Bild des reinen Künstlers, der sich selbst aufgibt, um nur Spiegel und Gefäß zu sein für die Schönheit, der er sich hingibt. Arthur Symons sieht in Keats den Menschen in seinem Streben „nach der köstlichen Schärfe der Empfindungen — not too sharp to be painful“.⁶⁴ Ihm wurde, höchstes Glück, die reine Dichternatur. „He was not troubled about his soul . . . to which he shows a placid unconsciousness . . . he is the natural animal to whom the sense of sin has

⁶³ R.M. 261, s. Seite 61 zum Vergleich.

⁶⁴ R.M. 303.

never whispered itself.“⁶⁵ „... and he is not cursed with that spirit of analysis which tears our pleasures to pieces.“⁶⁶ Darum seine Hingabe aus vollem, ungeteiltem Wesen an die Dinge der Natur: „All the tenderness of his nature seemed to go out to the green things which grow in the soil, to trees and plants and flowers.“⁶⁷

Die Vorrede zu Keats ist im Jahre 1907 niedergeschrieben worden, und solche Worte wie die obigen empfangen eine tiefere Bedeutung, wenn man sie neben die andern Äußerungen über die Natur stellt, die in jenen Jahren fallen und ein spätes Erwachen des Naturgefühls zeigen (siehe Seite 113).

„Durch seine Hingabe an die Schönheit in allen seinen Beziehungen zu ihr ist Keats dem absoluten Ausdruck dessen, was er wählte, oder zu dessen Ausdruck er erlesen wurde, näher gekommen als die meisten andern: Byron, Shelley, Wordsworth, selbst Coleridge.“⁶⁸ Darum seine unerhörte Nähe am Sinnesempfinden, an der plastischen Form der Dinge, darum seine Augenfreude und verweilende Betrachtung der Schönheit. Hier, im Sensualismus Keats', nimmt eine Auffassung von der Dichtung ihren Ursprung, die Arthur Symonds mehr und mehr zu der seinigen gemacht hat: die einer intensiven, visuellen Poesie. Die direkte Quelle ist Dante Gabriel Rossetti⁶⁹, dessen Intensität der Schau in jedem Moment, wie Pater geschrieben hat, zur Krise wird.⁷⁰ Die lautlose Stille angehaltenen Lebens, die Rossetti im Sonett „Venetian Pastoral“ beschrieben hat, beherrscht diese schwüle Dichtung. Durch das Lesen von Rossettis Versen erhielt

⁶⁵ R.M. 304.

⁶⁶ R.M. 304.

⁶⁷ R.M. 309.

⁶⁸ R.M. 307.

⁶⁹ Siehe darüber Fehr, B., Studien zu Oscar Wildes Gedichten. Palaestra 100, S. 88—90.

⁷⁰ Appreciations 220.

Arthur Symons, wie vor ihm schon Pater⁷¹, den nahen Blick, die Fähigkeit, die Stimme zu überhören. Noch darf der Einfluß der Malerei aus dem Kreise Rossettis vergessen werden. Das erste Gedicht Arthur Symons' ist über ein Bild Burne-Jones.⁷² Bei der starken Vermischung der Empfindungen aller Sinne, die bei Symons zu beobachten ist — man denke an das „Rieseln“ der Musik durch seinen Körper, wie Regentropfen durch das Laub⁷³ —, kann die Wirkung der Malerei nicht unterschätzt werden. Das Resultat ist, daß er von der Dichtung dieselbe plastische Fülle, dieselbe konkrete Nähe verlangt, die der Präraffaelitismus gebracht hatte. Diese erkennt er nun in Keats. Immer wieder wird er Keats' Mahnung an Shelley wiederholen, „load every rift with more ore“⁷⁴, und die Bewunderung dieser konzentrierten Fülle in allen Teilen bringt nun eine Kritik, die auf dem einzelnen Verse beruht, weil in dieser Dichtung, wie in einer Essenz das Kleinste für das Ganze stehen kann.⁷⁵ Vers um Vers kostet er die Gedichte Keats' aus, und er findet Zeilen wie

„one faint eternal eventide of gems“⁷⁶,

die „Mallarmé geschrieben haben könnte“.⁷⁶ Ebenso vergleicht er Keats mit Baudelaire.⁷⁶ Das unfehlbare Werten der Kräfte zeigt sich in der Analyse der Oden, die er durchgeht, anhaltend, wo die Stimme des Dichters sinkt oder schwankt, verweilend bei allen Schönheiten.⁷⁷

Arthur Symons hat aber auch zugleich die Kritik dieser Haltung gegeben; im Vergleiche von Keats mit

⁷¹ Er hat die Wichtigkeit dieser Art des konzentrierten, gespannten Lesens im „Wordsworth“ (ib. 40) betont.

⁷² „Wood-Nymph“ (1884), Days and nights.

⁷³ Seite 31.

⁷⁴ Keats, Letters, Ed. Colvin 1891, 365 (Wentworth Pl. Aug. 1820). R.M. 311, 312, Introduction 5.

⁷⁵ Siehe auch S. 111, 112.

⁷⁶ R.M. 305.

⁷⁷ R.M. 309 u. a. a. O.

Shelley: „With Shelley, even though he may at times seem to be vague in thoughts, there is always an intellectual structure; Keats, definite in every word, in every image, lacks intellectual structure“.⁷⁸ „He saw words as things, and he saw them one at a time.“⁷⁸ Dieses Versagen, das er hier an Keats beobachtet, zeigt sich auch in seinem eigenen Schaffen. Die Liebe zum Konkreten, Einzelnen läßt ihn trotz der Schärfe seines Verstandes, die Struktur, das Allgemeine, Abstrakte vernachlässigen. Osbert Burdett hat so z. B. den Mangel an „narrative sense“, den Sinn für den epischen (und wir dürfen beifügen dramatischen) Bau bei Arthur Symons vermißt.⁷⁹

Eine zweite, noch empfindlichere Folge hat diese Haltung in der Kritik von Shelleys⁸⁰ Werk gezeitigt. Für Shelleys Dichtung der „weiten, zauberhaften Landschaft“⁸¹ sind Symons' Augen nicht mehr scharf genug. Er findet Shelley vag⁸²; alles sei bei ihm durch einen Nebel gesehen. Die Deutung seines Werks ist denn auch, wo sie nicht im bewußten Gegensatz zu Keats gegeben wird, nur ein kühles allgemeines Gerechtfertigen und endet bezeichnenderweise mit der Frage: „Is there in this evocation of the ghost of every thrill, the essence of life itself?“⁸³; während die Keatsstudie mit einem jener glänzenden Aphorismen schließt, wie wir sie früher schon getroffen haben: „Keats has . . . the point of view of the sunlight“.⁸⁴

Für die geniale Deutung Shelleys dürfen wir nicht zum Impressionisten Symons gehen, sie ist aus dem

⁷⁸ R.M. 311.

⁷⁹ Osbert Burdett, *The Beardsley Period*. 206. Auch von Keats sagt Symons, er habe nur in «*Lamia*» „any real skill in narrative, or any care for that skill“ gehabt, R.M. 312.

⁸⁰ R.M. 268.

⁸¹ R.M. 275.

⁸² R.M. 281, 270.

⁸³ R.M. 286.

⁸⁴ R.M. 314.

tieferen Grunde der symbolschaffenden Phantasie W. B. Yeats' ⁸⁵ gekommen.

William Blake.

Wenn man alles zusammennimmt, was an besten Kräften in den Jahren der gesammelten Ruhe und Reife wirkt: die Ehrfurcht vor dem Schaffen der Phantasie, als der höchsten Manifestation der Kräfte, das klare untrügliche Scheiden des Sekundären oder nicht ganz Erfüllten vom Vollkommenen und Ursprünglichen, die Einsicht in die den Künsten innewohnenden Möglichkeiten und Begrenzungen und endlich das Wertvollste, die Liebe, die zu der Strenge des Intellekts belebend und ergänzend gekommen war; dann hat man das Maß des Buches, das in der Fülle dieser Zeit langsam gereift war: „William Blake“ (1907). Es ist das Ruhigste, das Symons geschrieben hat, angeregt durch ein ebenso Ruhiges, nämlich dem „sorgfältigen Enthusiasmus“ ⁸⁶ des Herausgebers und Forschers Sampson. Vom Erscheinen von dessen gereinigter Blake-Ausgabe von 1905 an, arbeitete Symons an seinem Werke, durchsuchte, was er zuvor nur für Casanova getan hatte, Briefe und Urkunden.⁸⁷ „Es sollte etwas in seiner Art Abschließendes sein“ ⁸⁸, sorgfältig, planvoll und bewußt sollte Blake an die Stelle begleitet werden, die er nach der großen Auferstehung durch Rossetti, Swinburne und Yeats nunmehr einnehmen durfte. Es ist in aller Hinsicht ein Abschließen und Bestätigen der großen Revision.⁸⁹ Überraschungen brachte das Buch keine

⁸⁵ Yeats, Essays, S. 79.

⁸⁶ William Blake, Constable 1907. Ein Auszug davon, die Gedichte betreffend, in „The Romantic Movement in English Poetry“ = R.M. 37 ff.

⁸⁷ ib. VIII.

⁸⁸ ib. X.

⁸⁹ ib. VIII.

mehr, ja es enthält nicht einmal eine durchaus persönliche Deutung.

Blake als erster und mächtigster Verkünder des Kultus der Kraft, Blake als Vorgänger Nietzsches, als Neubegründer der Werte, wie ihn Symons aus dem Glauben seiner Zeit heraus in der Einleitung darstellt, war schon von Yeats so dargestellt worden in einem Aufsatz, der seinerzeit im „Savoy“ neben der Nietzschestudie von Havelock Ellis erschienen war.⁹⁰

Noch mehr. Es wird von Symons, nach dem, was aus seinem Experiment mit dem Irrationalen in der „Symbolist Movement“ hervorgeht, kaum ein persönliches Verhältnis zur Mystik Blakes zu erwarten sein. Er beschränkt sich denn auch auf das sorgfältige Beschreiben der prophetischen Bücher von außen. Aber was seinem Buche an Eingeweihtheit abgeht, hat Symons wett gemacht durch die außerordentliche Liebe und Sorgfalt. Sie entspringt der Ehrfurcht vor der unerhörten Ganzheit, der eindeutigen Mannhaftigkeit Blakes, der unbeirrbaren Kraft der Überzeugung und Aussage, „the firm and determinate outline“.⁹¹ Ins Unbedingte gehoben wiederholt sich der Fall Brownings, Merediths, Patmores, des trotzigen, ursprünglichen Geistes. Von der inneren Echtheit und Kraft überzeugt, schreibt Symons über Blakes Glauben an die Göttlichkeit der Energien, der „Imagination“, den Fluch aller bloßen Vernünftigkeit, allen Gesetzesglaubens. Es sind zum Teil Ideen, die im „Credo“⁹² Symons' wiederkehren und zum Grundgedanken der neunziger Jahre gehören: die Rückkehr zum Elementaren, gleichzeitig verkündigt in Shaw, wie in Symons' Definition der Kritik als einer Wertung der Kräfte. Als Schnittpunkt im geistigen Raume steht Nietzsche. Es ist der Blake der „Vermäh-

⁹⁰ Abgedruckt in Yeats, Essays, 136. Über Nietzsche, S. 160.

⁹¹ Blakes eigenes Ideal.

⁹² In den Gedichten.

lung von Himmel und Hölle“, den Symons in das Kraftfeld seiner Zeit einordnet, so daß er von Rodin sagen kann, sein Werk sei „The Marriage of Heaven and Hell“ (Widmung).

Wie Browning und Meredith, so stellt Blake die Frage nach der Form, die er durchbricht und verachtet. Die Lösung dieser Frage ist neben der Wärme und Lebendigkeit des Buches sein größter Wert, „He was an inexhaustible fountain of first thoughts . . . he drew, no doubt, as he saw it; but he lacked the patience which is a part of all supreme genius . . . a scrupulous translation of the terms of eternity into the terms of time“.⁹³ Das ist das Urteil über Blake, den Maler der mystischen Visionen: Hiob, Dante, über die Symons die beredtesten Seiten⁹⁴ geschrieben hat. Es ist der ästhetische Gedanke von der Beherrschung der Form, und Paters Lehre, von den dem Material innewohnenden Möglichkeiten, die hier Blake gegenüber aufgestellt werden. Daher die Worte über die prophetischen Bücher: „It is a miscalculation of means, a contempt for possibilities“⁹⁵ und umgekehrt, wenn er von Blake sagt, er habe oft seine Farben mit einem geradezu musikalischen Sinn für ihre Harmonien benützt. Wer denkt da nicht an das „Andersstreben“ der Künste in Paters „Giorgione“?

In den Farben Blakes sieht Symons einmal „alle Blumen des Bösen“⁹⁶, und wie sie als Flammen „ekstatisch aufwärts- und vorwärtswirbeln“, nennt er sie „a venomous joy in action“.⁹⁷ Dem impressionistischen Geiste mochten die mystischen Gemälde größere Möglichkeiten solcher Deutung bieten, elementarere Kräfte schienen in ihnen am Werke zu sein, als im Liede Blakes,

⁹³ William Blake 216/217.

⁹⁴ ib. 124—135, 208—217.

⁹⁵ R.M. 47.

⁹⁶ William Blake 209.

⁹⁷ ib. 209.

obschon auch dieses, wie Symons sagt, keine Menschen, sondern „nur Urinstinkte und die Kräfte der Imagination enthält“.⁹⁸

Tatsache ist, daß über die eigentliche Lyrik wenig gesagt ist. Hat die Vollständigkeit, die Fülle des Stoffes, haben die vielen Daten und Urkunden, die Symons als erster hier gibt, jene Leidenschaftlichkeit des Suchens verscheucht, die den früheren Schriften ihren Wert gibt?

Natur- und Schicksalsgefühl.

In die Lyrik der Jahre, die den „Blake“ und die späteren der reiferen Schriften hervorbrachten, kommt, mitten unter Gedichten, die von der Erinnerung der Dekaden, von Patmore und Yeats zehren, eine neue Note, etwas wie ein spätes Eingehen in die Natur, eine Sehnsucht nach der Gemeinschaft der Dinge und stummen Geschöpfe, wie sie sich ausspricht in den Gedichten: „The Brother of the Weed“ (1907) und „Amends to Nature“ (1909).⁹⁹

Man erinnert sich der Scheidung von Coleridge von gemischten und organischen Sinnen, die am Anfang dieser Seiten¹⁰⁰ auf Symons angewandt wurde. Die Analyse hat bestätigt, was sein eigenes Bekenntnis vom Erleben des Kindes ahnen ließ: die Übermacht der „gemischten“ Sinne bei ihm, ihre unerhörte Feinheit, die sein Erleben stets mit dem Unterton des „gesteigerten und vervielfältigten Bewußtsein des Daseins“¹⁰¹ jener „Ekstase“ erfüllt, die er in der Intensität aller Dinge sucht.

Oben nun, in den klaren, von solchen umfassenden,

⁹⁸ ib. 66.

⁹⁹ Poems (Werke II) Cyklus „Amends to Nature“. Über diese Gedichte hat T. Earle Welby eines der feinsten Kapitel seiner Studie über Arthur Symons geschrieben. (A. S., A critical study 1925.)

¹⁰⁰ Seite 23/24.

¹⁰¹ Renaissance 252.

dumpfen Empfindungen viel stärker gelösten Organen, in den Augen, spiegelt sich die Welt viel blässer. „I never was able to distinguish oats from barley, or an oak from a maple“¹⁰², heißt es im „Vorspiel zum Leben“. „I never cared for flowers, except slightly for their colours, when I saw many of them growing together.“¹⁰³ Man beachte wie hier die Farbe an sich, gelöst vom Ding, auf ihn eindringt als das Unmittelbarste der Erscheinung, wie sie, gesteigert in der Masse, einen Reiz ausübt, analog demjenigen der gemischten Sinne. Dieses elementar-reflexive und dennoch abstrahierende Verhalten ist der Ursprung des impressionistischen Schauens. Es ist vorgebildet in jener Aufstellung seiner Lieblingsfarben, die Dante Gabriel Rossetti für sich machte¹⁰⁴, und von der Yeats sagt¹⁰⁵, man fühle, daß er eine Welt der Essenzen, der ungemischten Kräfte, der unmöglichen Reinheiten wollte. Dieser Hang zum Absoluten und zur abstrakten Form aller Erscheinung kennzeichnet auch Symons:

„I have loved colours, and not flowers,
Their motion, not the swallows wings . . .“

beginnt „Amends to Nature“. Darum zitierte er einst Rimbauds Sonett der Vokale¹⁰⁶, und noch jüngst in der Betrachtung Blakes kam diese impressionistische Grundhaltung zum Ausdruck in der Deutung der Blakeschen Farben als losgelöster, abstrakter Essenzen.¹⁰⁷ Die Steigerung und Bewußtwerdung, die mit dieser Auswahl gewisser intensiver Reize in das Sinnenleben einzieht und ihrerseits wieder der Gier nach neuen, stärkeren und ungemischteren Eindrücken ruft, ist zugleich der Ursprung

¹⁰² Spiritual Adventures 11.

¹⁰³ ib. 11.

¹⁰⁴ D. G. Rossetti, Works ed. W. M. Rossetti 1911, S. 606.

¹⁰⁵ Yeats, Essays 64.

¹⁰⁶ VIII, 65.

¹⁰⁷ Seite 96.

des Zersetzens, des Auseinanderfallens von Seele und Erscheinung.

Darum ist Arthur Symons nie zum Schauen gekommen, zu jenem Verweilen bei den Dingen mit dem Gefühl für ihr Geschaffensein, ihr Eigenleben. Die Wirklichkeitsfreude ist ihm versagt und damit das beseelte, bewundernde Schauen, die Kindlichkeit der Augenmenschen. Er ist nie Kind gewesen, wenn wir seinem „Vorspiel zum Leben“ glauben dürfen, das ja seine Wertung der Kindheit im Titel trägt.

Wenn Yeats von Rossetti sagt¹⁰⁸, sein Geist könne nur zum Verwerfen der Natur führen, der Natur, deren Lust in der Fülle, aber nicht in der Intensität liege, so gilt ein Gleiches für Symons.

Darum ist es tief bewegend zu sehen, wie nun die Erkenntnis des Abgeschnittenseins im reifen Manne erwacht und ihn nach der beseelten Gemeinschaft, nach dem Eingehen in die Natur verlangen macht:

„And I have been of all men loneliest,
And my chill soul has withered in my breast
With pride and no content and loneliness.
And I have said: To make our sorrow less
Is there not pity in the heart of flowers
Or joy in wings of birds that might be ours, . . .

I will get down from my sick throne, where I
Dreamed that the seasons of the Earth and Sky
The leash of months and stars were mine to lead
And pray to be the brother of the weed.“¹⁰⁹

Ein solches Erlebnis liegt vielleicht schon der menschlichen Klärung und Weitung zugrunde, die als allgemeines Merkmal der Reife überhaupt genannt wurde.¹¹⁰ Bestimmt und unverkennbar wirkt es indessen

¹⁰⁸ Yeats, Essays 65.

¹⁰⁹ Poems II. „The Brother of the Weed.“

¹¹⁰ Seite 80.

erst in den Jahren 1906/1909, in den Essays über Emily Brontë (1906)¹¹¹, in „A Note on the Genius of Thomas Hardy“ (1907)¹¹², und vor allem im Vorwort zu einer, von ihm selbst besorgten Ausgabe der Gedichte von John Clare (1908).¹¹³ Vorausgreifend seien auch die Worte über Crabbe¹¹⁴ und Wordsworth¹¹⁵ aus der „Romantic Movement in English Poetry“ genannt (1909).

In all diesen Schriften ist in verschiedenen Formen und Graden das Verbundensein mit der Natur Kern und Ausgangspunkt der Deutung. Aber es ist nicht das Wunschideal der Gedichte, das uns hier entgegentritt, ein mitfühlendes Aufgehen in der Natur, ein erlöstes, freies Leben in ihrer Mitte, — nein, er sieht in allen Gestalten zuerst das dunkel Gebundene, rettungslos Verhaftete — das Schicksal.

Am schwächsten, aber doch unmißverständlich, klingt dies durch die Worte über Thomas Hardy, die eigentlich mit etwas Anderem beginnen, nämlich der Definition seines Fatalismus, als der „Erforschung der Wege des Schicksals in der hauptsächlichen, belebenden und aufwühlenden Kraft im Leben: im Weibe“.¹¹⁶ Doch sagt er dann, daß das Weben der Natur Hardy „in einem gewissen Sinne“ mehr bedeutet, als selbst der blinde Kampf der Geschlechter.¹¹⁷ Dieser „gewisse Sinn“ ist eben das Verwachsensein mit der Erde. „Wie wenn er ihre Säfte statt Blut in den Adern trüge und näher an die Dinge der Erde heran gelangen könnte, als irgend ein anderer Mensch“¹¹⁸, dies ist der Zauber und die Poesie seiner

¹¹¹ F.S.C. 109.

¹¹² F.S.C. 207.

¹¹³ Poems by John Clare, ed. with introd. by A. S. The Oxford Miscellany, Froude 1908. Auszug in R.M. 288.

¹¹⁴ R.M. 52.

¹¹⁵ R.M. 78.

¹¹⁶ F.S.C. 207.

¹¹⁷ F.S.C. 208.

¹¹⁸ F.S.C. 210.

Romane: „The poetry of Hardy's novels is a poetry of roots, and it is a voice of the earth“¹¹⁹, „ein Gefühl des Lebens, als ein Gewächs der Erde, rätselhaft zwischen Scholle und Himmel, wie das Korn“.¹²⁰

Banger noch kehrt der Gedanke der Gebundenheit an die Erde in „Emily Brontë“ wieder, als die „Stimme der Wurzeln des Herzens — crying out to its home in the earth“¹²¹ . . . „in the verse, as on the moors, there is space, wind, and the smell of the earth“.¹²² „Space“: das wild Schweifende; „Wind“: das Symbol für die Unruhe der Seele, das in Symons' eigenen Gedichten immer wiederkehrt; „the smell of the earth“ endlich: die Erdennähe und das Elementare.

Zum eigenartigsten Ausdruck kommen alle diese Züge in der Vorrede zu John Clares Gedichten. Wie er da in einem Dutzend gedrängter Seiten den Weg John Clares, des Bauerndichters, in die geistige Umnachtung beschreibt, in der, wie bei Gérard de Nerval, die schönste Lyrik erblüht, so enthüllt sich ein letzter Zug von Symons' Denken. Ohne Zweifel hat er sich aus dem Gefühl des Abgeschnittenseins von der Natur, der Entfremdung und Vereinsamung zu dem Dichter hingezogen gefühlt, der „befreundet ist mit allem, was er sieht“¹²³ und in dessen späte Lyrik, wie in seine eigenen Gedichte, eine „neue Freude kommt, wie wenn er endlich Ruhe hätte“.¹²⁴ Dazu mag, wie einst bei John Day, die Sorge um das ihm anvertraute Werk des Vergessenen seine Liebe zu ihm erhöht haben.

Das Bedeutsame ist nun, wie sich die Schau gestaltet. Enger als Hardy, ja selbst als Emily Brontë, sieht

¹¹⁹ F.S.C. 215.

¹²⁰ F.S.C. 212.

¹²¹ F.S.C. 111.

¹²² F.S.C. 111.

¹²³ Clare, Poems 24.

¹²⁴ Clare, Poems 24.

er den Bauern John Clare mit der Erde verwachsen und verwurzelt mit allen Fasern seines Daseins, so restlos und ohne Hoffnung, daß Arthur Symons uns zu verstehen gibt, daß die Entwurzelung der Anfang seiner geistigen Umnachtung war. „To leave his native place was more than he could bear.“¹²⁵ „He was torn up by the roots, and the flower of his mind withered.“¹²⁶ Der schweifende, unruhige Trieb in seinem Blut, die Liebe zu wandern „verdarb den Bauern in ihm und schuf den Dichter“.¹²⁷ Darin mußte sich Symons mit ihm verwandt fühlen.

In „John Clare“ (und dies ist das Neue, Eigenartige dieser Schrift) erreicht die Betonung des Elementaren, Erdgebundenen eine letzte Phase, die die früheren Schriften nur an einer Stelle ahnen lassen. Es ist dies die Stelle im Aufsatz über Tolstoi¹²⁸, wo Arthur Symons von der russischen Seele spricht. Der Mensch des russischen Romans, sagt er da, handelt aus den Impulsen, denen seine Seele wehrlos ausgeliefert ist. „They say, I love this woman, I hate this man, I must go to Sevastopol, though I shall probably be killed if I go there.“¹²⁹

Als eine solche primitive Natur sieht Arthur Symons den einsamen Menschen Clare auf der dunkeln Erde seiner ostenglischen Heimat. Er ist ihr und den dunkeln Mächten, die aus ihr in sein Blut übergegangen sind, vollständig verfallen. Einmal, wie er in London zu Besuch weilt, geht er über Primrose Hill und erblickt ein Veilchen. „Ich muß gehen“, sagt er zu seiner Gastgeberin und eilt nach Hause.¹³⁰

Von irgendeinem Durste so erfüllt, sieht Symons die leidenschaftlichen Naturen in dieser letzten Zeit. (Clare,

¹²⁵ ib. 12.

¹²⁶ ib. 17.

¹²⁷ ib. 16.

¹²⁸ P.V. 164.

¹²⁹ P.V. 164.

¹³⁰ John Clare, Gedichte 11.

Crabbe, Hardy, Emily Brontë und auch Wordsworth.) Sie stehen da als Wesen eigener Art, denen die Kräfte, die sie groß machen, oft zugleich zum Verhängnis werden. Ein Versuch, das schicksalshafte Gemisch ihres Wesens dem normalen zu nähern, wird nie gemacht. Arthur Symons beschreibt sie, wie man von rätselhaften Kranken, von sonderbaren Tieren schreibt: „he sat most of the time in a recess in one of the windows, looking out over the garden and the town, and would sometimes sit under the porch of All Saints' Church, watching the children play and looking into the sky. When he could no longer walk he was wheeled into the garden, and before he died he crept once or twice to the window, to look out.“¹³¹ Keine dieser Bewegungen, die das Geschöpf dem innersten Drange folgend ausführt, entgeht ihm. Wo immer ein Elementares sich kundtut, zeigt er es: Crabbe, der weit drinnen im Lande von der Sehnsucht nach dem Meere erfaßt, sechzig Meilen weit zum Strande reitet, badet und wieder zurückkehrt¹³²; Clare, der „einst bis zur Küste wanderte und das Meer zum ersten Male sah. Der Anblick hielt ihn wach durch die ganze Nacht.“¹³³

Es ist die Idee der Persönlichkeit als Schicksal, die sich hier ankündigt, für die die unentrinnbare Anlage, die im Blute liegt, alles bestimmt. Einer solchen Auffassung muß das Problem der Vererbung von besonderer Wichtigkeit sein. (Nicht umsonst schätzt Arthur Symons von allen Dramen Ibsens die „Gespenster“ am höchsten.)¹³⁴ Er sieht „zum mindesten ein Symbol“ in der Überlieferung, die den irrenden, umnachteten Clare zum unehe-lichen Kinde eines irischen oder schottischen wandernden Musikanten macht.¹³⁵

¹³¹ ib. 15.

¹³² R.M. 56.

¹³³ ib. 11.

¹³⁴ F.S.C. 249, 259.

¹³⁵ John Clare, Poems 16.

Dieser Fatalismus, der ihn Hardy nahe bringt, hat seine eigene Form in einer bitteren, verhaltenen Ironie gefunden, „in an early poem he had prayed, seeing a tree in autumn, that . . . the trunk might die with the leaves. Even so reasonable a prayer was not answered.“¹³⁶ Voll bitteren Grolls erwähnt er alle Ungerechtigkeiten, die dem wehrlosen Geschöpf zeit seines Lebens angetan wurden, vom Verbrennen seiner ersten Gedichte durch die Mutter¹³⁷ bis zum Einsenden ins Irrenhaus, „on the ground of having spent «years addicted to poetical pro-sings»“.¹³⁸ Ihren Höhepunkt erreicht diese Beschreibung, die in vielem an die Studie über Gérard de Nerval erinnert, in der Schilderung des Nahens der geistigen Zersetzung.

Man sieht, die ganze Studie ist erfüllt vom Menschen Clare. Darob sind vielleicht die Gedichte vernachlässigt worden, und es ist die Kritik allzu blind gegenüber dem Unzulänglichen und Unursprünglichen seiner Poesie. Ungeachtet dessen bleibt „John Clare“ ein vollkommenes Beispiel der reifen Kritik von Arthur Symons, von der bisher unbeachtete Züge hier zum vollen Ausdruck kommen, Züge, die hinüberweisen zu „The Romantic Movement in English Poetry“.

The Romantic Movement in English Poetry.

Das letzte große Werk Arthur Symons', die „Romantic Movement in English Poetry“ aus dem Jahre 1909, steht zugleich einzig da innerhalb des ganzen Schaffens als die Behandlung eines historischen Phänomens, einer Geistesströmung.

Etwas Ähnliches hatte zwar Arthur Symons in der

¹³⁶ ib. 3.

¹³⁷ ib. 6.

¹³⁸ ib. 14. siehe auch „Byron's Funeral“ 10.

„Symbolist Movement in Literature“ gegeben, die Studie einer Bewegung, eines gemeinsamen Strebens, das überpersönlich eine ganze Reihe von Geistern erfüllte. Damals aber, als er jene Aufsätze schrieb, war der Symbolismus zum größten Teil noch lebendige Gegenwart und eigenes Erleben. Daraus, ungewollt, erhielt das Buch die Einheit des Gedankens. Die Zeit selbst trug das Moment der „Bewegung“ und den beherrschenden Gedanken des Symbols in die zerstreuten Aufsätze hinein.

Zeit erscheint an der „Romantic Movement“ nirgends als lebendig wirkende Kraft, sondern nur als zufällige, willkürliche Folge. Dies kommt schon im Plan des Werkes zum Ausdruck, wonach alle vor 1800 Geborenen und nach 1800 Gestorbenen, die je einmal Verse veröffentlicht hatten, in der Reihenfolge ihrer Geburtsdaten behandelt werden sollen.¹³⁹ In dieser gleichgültigen Hinnahme der rein zeitlichen Folge und in der wahllosen Vollständigkeit liegt eine Herausforderung von seiten der Kritik. Es liegt darin (unausgesprochen) nichts anderes als die stolze Erklärung, die der Ehrgeiz aller Kritik sein muß, gegen jede Gestalt, die die Willkür aus dem Schoß der Zeit heben mag, gewappnet zu sein.

Die Aufgabe, so wie Arthur Symons sie sich stellte, war dazu angetan, seine sämtlichen Kräfte ins Spiel zu bringen und die Summe seiner Möglichkeiten zu zeigen.

Von der ersten Seite mit der kühnen Absage an alle Historie, alle Forschung¹⁴⁰ bis zur summarischen Kritik der „Minors“ am Schlusse¹⁴¹ herrscht das Gefühl überlegenen Könnens, der Bravour. Dabei beruht das Gefühl der Überlegenheit und Sicherheit, wie bei aller Bravour, auf der bewußten Beschränkung auf eine scharf umrissene Aufgabe, die in allen Fällen die Erfüllung möglich macht. Diese Beschränkung liegt in der „Romantic Mo-

¹³⁹ Preface.

¹⁴⁰ Preface.

¹⁴¹ R.M. 333.

vement“ darin, daß die Kritik hier, wie Symons einst von Zolas Romanen gesagt hat, „auf gewissen Theorien aufgebaut ist, auf einer Betrachtung der Menschheit, die er sich zu seiner Formel gemacht hat“. ¹⁴²

Die Lebensauffassung, die hier zur Formel geworden ist, ist die, daß der Mensch im schöpferischen Wirken einsam ist. „Bewegung“, sagt das Vorwort, ist in diesem Buche nicht im engen Sinne eines Zusammenwirkens aufzufassen. „Nie ist so etwas im dichterischen Schaffen geschehen“ ¹⁴³, und im zweiten Teil der Einleitung verneint Arthur Symons selbst den Einfluß eines Geistes auf den andern: „all that seriously matters is that part which was not influenced, the poet himself“. ¹⁴⁴ Einzig diesen, als einzelne Persönlichkeit zu erfassen, ist Sache der Kritik, „finding out . . . what he was in himself, what he made of himself in his work, and by what means, impulses, and instincts. The poet, the poem, — it is with these only that I am concerned.“ ¹⁴⁵

Was zeitlebens die ganze Kritik beherrschte, die Auffassung, daß das Werk einzig nur von der Persönlichkeit, dem „natürlichen, unvermeidlichen Hang“ bestimmt sei, und daß diese Persönlichkeit ein unentrinnbares Gesetz ihrer selbst erfüllen muß, wird hier ausgesprochen und zum Prinzip erhoben.

Im Rückblick auf das frühere Werk sieht man diese Lebensauffassung des einsamen Individualisten, des ich-verschlossenen Menschen von allem Anfang an und in allen Formen gegenwärtig. Man nehme irgendeinen Satz der bedeutenderen Schriften, und man wird in ihm in der einen oder andern Form einen Ausfluß dieser Überzeugung des Ichs von der Einmaligkeit alles Persönlichen finden. Sie tritt uns auf den ersten Blick in den „Figures

¹⁴² P.V. 152.

¹⁴³ Preface.

¹⁴⁴ R.M. 13.

¹⁴⁵ Preface.

of Several Centuries“ auf der ersten Seite entgegen: „The Confessions of St. Augustine are the first autobiography, and they have this to distinguish them from all other autobiographies, that they are addressed directly to God“.¹⁴⁶ Das Einzigartige, „das, was sie von allen unterscheidet“, wird hervorgehoben, die Besonderheit, denn in dieser sieht der Individualist Symons alles Lebendige, die Gewähr für Wert und Ursprünglichkeit. „The aim of criticism is to distinguish what is essential in the work of a writer; and in order to do this, its first business must be to find out where he is different from all other writers.“¹⁴⁷ Alle Gestalten, die Symons beschreibt, tragen die Züge ihrer Sonderheit tief eingegraben. Nie werden sie mit andern verglichen. Er sieht sie alle vereinzelt, weit abgerückt voneinander. Er schreibt über sie, und seine Schriften zerfallen in „eine Folge von einzelnen Leben“.¹⁴⁸ Wie anders als aus dem Blick des Verschlissenen ist die Tatsache zu erklären, daß er nie über die Verwandtschaft von Geistern geschrieben hat, noch über ihre gemeinsamen Ideen; daß der Gedanke der Tradition bei ihm nur ein oder zweimal auftaucht und im übrigen den Begriff der Nachahmung in sich schließt? „Nichts ist je von irgendeiner Gemeinschaft gekommen . . . alle, die an das Volk glaubten, mußten am Ende einsehen, daß der Kunst nur von einigen wenigen, machtvollen Einzelnen geholfen werden kann.“¹⁴⁹

Alles dies steigert sich in den späteren Schriften, die, wie wir in „Emily Brontë“ und „John Clare“ gesehen haben, vom Lebensgefühl des Einsamen überschattet sind. Immer mehr wird das, was einst im „Credo“¹⁵⁰, noch mit

¹⁴⁶ F.S.C. 1.

¹⁴⁷ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*. Ed. by Arthur Symons. Everyman's Library 11. Seite VII.

¹⁴⁸ R.M. 10.

¹⁴⁹ VII, 177.

¹⁵⁰ Gedichte.

trotzigem Stolz getragen wurde, als Unentrinnbares, als Schicksal empfunden, „the pain and ineradicable sting of personal identity“.¹⁵¹

In der „Romantic Movement“ bricht diese Grundüberzeugung durch und erstarrt zum Prinzip. Dieser letzte Schritt ist das Resultat der Auseinandersetzung mit der Macht, die seiner Kritik hier gegenüberstand, in deren eigenstes Gebiet er eingedrungen war: der Literaturgeschichte als dem historischen Prinzip. Ihrem Anspruch auf die geschichtliche Bedeutung, die zeitliche Bedingtheit von Dichter und Werk hatte er scheinbar zugestimmt, indem er den von ihr geprägten Namen der „Romantischen Bewegung“ übernahm. — Aber gerade hier, inmitten des geschichtlichen Geschehens und unter Gestalten, die schon längst ihre Stellen in der Entwicklung zugewiesen erhalten hatten, stellt Arthur Symonds in einer letzten, großen Auseinandersetzung (niedergelegt in der Einleitung)¹⁵² das Prinzip des Individuums in aller Unbedingtheit und unversöhnlichen Schärfe auf. Die Persönlichkeit des Dichters ist gerade in dem, was sie zum Dichter macht, und was allein die Kritik interessieren muß, der Zeit nicht verpflichtet.

„Ages are all equal, but genius is always above the age“¹⁵³, mit diesem Worte Blakes hat Symonds sein Bekenntnis an die Spitze des Buches gestellt.

Die Folge ist im Buche offenbar. Einsam wie im Leben stehen die Gestalten nebeneinander, zusammenhangslos. Nicht nur die zeitlosen, großen Gestalten stehen für sich, auch die geringsten. Ursprünglich wohl als Sammlung der Aufsätze über Coleridge, Byron und Keats gedacht, wuchs das Werk über diese hinaus zur vollständigen Serie aus. Nur tiefes Eindringen wird aus

¹⁵¹ F.S.C. 113, S. 89, 100.

¹⁵³ Motto der R.M. R.M. 11, 40.

¹⁵² R.M. 9.

der größeren Fülle des Coleridge-Abschnittes ¹⁵⁴, aus der größeren Feinheit des „Keats“ ¹⁵⁵ ihr gesondertes und früheres Entstehen vermuten. Sonst könnten alle Teile des Buches als solche Vorreden, ohne Gedanke an irgendeine Einheit entstanden sein. Mit jeder Gestalt fängt das Buch eigentlich von neuem an, als ob nur sie bestünde. Eine schwere und stockende Bewegungslosigkeit kommt damit in die Seiten, die mit Coleridges Tischgesprächen, mit Tagebüchern verglichen werden könnte, indem hier wie dort in jedem Moment die ganze Persönlichkeit da ist, und in jedem Moment der Gedanke abbrechen kann.

Die Einheit der „Romantic Movement“ ist nicht im Aufbau, noch in irgendwelchen leitenden Gedanken zu finden, sie besteht einzig darin, daß es sich von Anfang bis zu Ende leidenschaftlich und ausschließlich nur um die Dichtung dreht, vor der selbst die Persönlichkeit zurücktritt. Damit gibt sie die abschließende Kunde von der Auffassung des Dichterischen, zu der Arthur Symons am Ende seiner Reifezeit gelangt war, und die im folgenden charakterisiert werden soll.

Wie das Genie etwas Elementares ist, das zu allen Zeiten gleich groß und unabhängig erscheint, so sind alle Dichtungen in dem, was sie groß und lebendig macht, eigentlich kontemporän, d. h. sie sing gegenwärtig, kraft eines zeitlosen Kerns, eines Prinzips unvergänglicher Wirkung, das für Arthur Symons die Poesie selbst ist. ¹⁵⁶ Mit diesem hohen und absoluten Sinn stellt sich Symons' Begriff der Poesie neben Coleridges „Imagination“, ist, wie sie, eine absolute Essenz, „Poetry is a reality, an essence“. ¹⁵⁷ In der Leidenschaft für dieses Absolute geht Arthur Symons eins mit Coleridge und scheidet sich von Pater und Lamb. Alle seine Worte über Kritik zeugen

¹⁵⁴ R.M. 123.

¹⁵⁵ R.M. 298.

¹⁵⁶ „The principles of poetry are eternal.“ R.M. 12.

¹⁵⁷ R.M. 9.

von diesem Streben, lassen zugleich aber auch ahnen, daß das Absolute bei ihm anderer Art und andern Ursprungs ist.

„I am no philosopher, but I have a passion for the absolute.“¹⁵⁸

„I am interested only in first principles, and it seems to me that to study first principles one must wait for them till they are made flesh and dwell among us.“¹⁵⁹

„Criticism concerns itself with the first principles of human nature and with fundamental ideas.“¹⁶⁰

Und endlich die Hauptdefinition: „Criticism is a valuation of forces“.¹⁶¹

Eine dieser Urkräfte, dieser Prinzipien, die höchste im Bereiche der Kunst, ist die Poesie. Ihr Besitz macht den, dem sie verliehen ist, zum Dichter, auch wenn er sie nur in einem einzigen kleinen Gedicht vollkommen besessen haben sollte.¹⁶² Er bleibt ein Dichter, wenn auch ein unvollkommener, aber dennoch ist zwischen ihm und dem großen Schöpfer letzten Endes nur ein gradueller Unterschied, „The difference of Burns and Clare is the difference between two kinds and qualities of poetry“.¹⁶³ Jeder hat einen urpersönlichen, nur ihm verliehenen Ausdruck für die poetische Urkraft gefunden und mit diesem Einzigartigen, dieser „neuen Vision“¹⁶⁴, die ihn zum Dichter macht, nimmt er seine Stelle als Ebenbürtiger unter den Dichtern aller Zeiten ein.

„The difference between Clare and Bloomfield is the difference between what is poetry and what is not.“¹⁶⁵

¹⁵⁸ III, For Api. XV.

¹⁵⁹ Widmung zu P.V. V.

¹⁶⁰ Introduction Biographia Literaria VIII (D.P. 90).

¹⁶¹ ib. VII; D.P. 87.

¹⁶² ib. VIII. D.P. 89. P.V. 194, 230.

¹⁶³ Clare, Poems 15. R.M. 292.

¹⁶⁴ R.M. 49. VIII, 79. D.P. 160. P.V. 195.

¹⁶⁵ Clare, Poems 15. R.M. 292.

Dieser Unterschied allein ist fundamental und erübrigt irgendwelcher Worte. Denn für die Kritik hat nur die Poesie überhaupt Existenz, alles andere ist wesenlos, tot. Denn keine Tugend, keine noch so große Zahl von Tugenden sekundärer Art kann einem Schriftsteller, über den das Urteil der (poetischen) Wesen- und Wertlosigkeit ergangen ist, etwas helfen.“¹⁶⁶

Diese unerbittliche Scheidung von Entweder-Oder ist das Wesen der Kritik Arthur Symons' in dieser letzten Phase, die die „Romantic Movement“ hervorgebracht hat. Sie steht ganz unter der Herrschaft des Absoluten.

Daraus ist die Einstellung zur Literaturgeschichte zu erklären. Ihre Wertung der Dichtung als historischer Erscheinung ist eines jener „sekundären“ Kriterien, das nichts mit dem wahren Wert der Dichtung als solcher zu tun hat; und die Gefahr, die die Literaturgeschichte läuft, ist die, Totes, d. h. Unpoetisches, um seiner historischen Bedeutung willen für lebendig zu halten.

Die wahre Kritik kennt nur eine Aufgabe: „To distinguish poetry, then, where it exists, to consider it in its essence, . . . to define its qualities in itself; that is the business of the true critic or student“.¹⁶⁷ Arthur Symons hat dieses Prüfen auf die Echtheit der poetischen Qualität in der „Romantic Movement“ an mehr als hundert Gestalten vollzogen. Mehr als hundertmal wird die Frage nach dem absoluten Gehalt gestellt, wird Höchstes verlangt, und immer wieder kommt das Urteil des Unzulänglichen, Unechten, Zahmen, der Prosaik, der Sentimentalität etc. etc. Es liegt etwas Ermüdendes in diesem stets gleich hoch gespannten, ungebeugten Ernst, dieser unablässigen Betrachtung im Lichte der Unsterblichkeit. Es fehlt, was Pater auch bei Coleridge vermißte¹⁶⁸: der Humor, das wahre Maß und die erlösende Erkenntnis der

¹⁶⁶ Introduction, *Biographia Literaria*, VIII (D.P. 89).

¹⁶⁷ R.M. 14.

¹⁶⁸ Appreciations 68.

Mannigfaltigkeit der Dinge. Man spürt die Ungeduld des Intellekts, die sich in beißender Ironie Luft macht, und es liebt, die längst vergessenen Gestalten durch ihre eigenen Worte bloßzustellen.¹⁶⁹

Alle diese Wut und Polemik, wovon das Buch so voll ist, kommt schließlich aus der eigenen Not Arthur Symons', aus der Unfähigkeit seiner Natur, etwas anderes zu genießen, als was mit der elementaren Stärke des Eindrucks seinen verwöhnten Geist zu erregen vermag:

„. . . how terribly a few things do exist for me. Rage consumes me if I do not possess their ultimate essence.“¹⁷⁰ Eines dieser „wenigen Dinge“, deren „letzte Essenz“ er besitzen muß, ist der Rausch des Rhythmus, an dem er die wahre Poesie erkennt. Daß wir es hier wiederum mit der Sinnesgebundenheit zu tun haben, beweist die Tatsache, daß in der „Romantic Movement“ außer den großen Gestalten nur diejenigen Gnade finden, die durch einen hinreißenden Verseffekt¹⁷¹, sei es im komischen oder balladenhaften Stil, sein Blut in Wallung bringen.¹⁷²

Daraus geht der Charakter des Absoluten hervor, den es bei Arthur Symons hat. Es ist, ungleich der geistig-abstrakten Größe der „Imagination“ Coleridges, ein elementar Sinnliches, eine Form der Intensität, und zwar dieselbe, die er schon vom Versdrama verlangte, die er in der Dichtung des berauschten Coleridge wiedererkannte.

Aus diesem Verhalten zur Poesie erklärt sich die Art seiner Kritik, die sich auf die einzelnen Teile, den kleinst-

¹⁶⁹ Das beißendste ist der Abschnitt über Southey, R.M. 148. R.M. 29, 32, 37, 65.

¹⁷⁰ III, For Ap. XV.

¹⁷¹ Mit diesem Zug vereinigt sich der andere, die Ironie des Intellekts im Spiel mit der Form zur Liebe der Parodie. Arthur Symons hat eine Anthologie solcher herausgegeben. Siehe vor allem den glänzenden Abschn. zu Hogg 100.

¹⁷² R.M. 37, 36, 35, 213, 215, 231, 318, 328. Es sind meistens Iren!

möglichen Raum konzentriert. Denn wenn Poesie eine Essenz, ein Zustand erhöhten Lebens ist, so muß sie sich überall und im Kleinsten auswirken.¹⁷³ Deshalb kann Arthur Symons von der „einen guten Zeile“ eines langen Gedichtes sprechen, in der die Qualität der Poesie vorhanden ist. „Qualität“ ist es, von der er immer spricht, und was das Buch eigentlich lehrt ist das Abwarten, das Hinhorchen, diese ganz passive Haltung, die auf das instinktive Wirken der Poesie vertraut.¹⁷³ Kommt diese Poesie, so ist sie deshalb stets in Form einer Erregung oder, wie Symons sagt, des Ekstatischen. Er sieht sie verbunden mit einer Steigerung des Schauens zu einer genauen, nahen und unfehlbaren „Vision“, „the firm and determinate outline“ Blakes, der die Frische eines ersten Entdeckens gleicht. Diese Deutlichkeit des Bildes ist Arthur Symons die Gewähr für die Originalität und Echtheit des Erlebnisses.¹⁷³ (Darum ist ihm Shelley fremd, da er dieses Verlangen nach dem konkreten, nahen Eindruck nicht befriedigt, „entkörperte“ Poesie ist, wie Francis Thompson.)

Arthur Symons hat in der Einleitung versucht, die typisch romantischen Eigenschaften, die „Qualität“ der poetischen Substanz der Romantik zu charakterisieren, und er sieht sie in der Atmosphäre, der zauberhaften Verwandlung der Wirklichkeit durch die Phantasie.¹⁷⁴ Sie zieht den gleichen duftigen Hauch über die Dinge, die die englische Landschaft mit ihrem leichten Nebelschleier allen Dingen gibt.¹⁷⁵ Man sieht die impressionistische Haltung. Die romantische Poesie hat als Eigenstes „strangeness“, ein Fremdartiges, Zauberhaftes, „that imaginative atmosphere which is the very breath of poetry, and adds strangeness to beauty“.¹⁷⁶ Die Romantik hat,

¹⁷³ Über den Ursprung dieser Haltung siehe Seite 105.

¹⁷⁴ R.M. 15.

¹⁷⁵ R.M. 14.

ungleich allen andern Perioden, den Sinn für die Grenzen der Poesie, „of exactly what we can and cannot do“.¹⁷⁷ Für Chaucer war Poesie noch Erzählen, für Spenser Malerei und Allegorik; die Romantik hingegen „verschwendet erstaunlich wenig von ihrem Gut, weil sie als ihr wesentlichstes Ziel erkannt hat, was die Dichter der Vergangenheit nur wenig beachteten, obschon ihre Existenz davon abhing“: die Qualität der Phantasie, der „strangeness in beauty“.¹⁷⁸ Die Definition der Romantik, wie Symons sie schließlich gibt, lautet so: „the romantic movement, is simply a reawakening of the imagination, a reawakening to a sense of beauty, and strangeness in natural things, and in all the impulses of the mind and the senses“.¹⁷⁹ Hört man da nicht Pater über die Renaissance sprechen? „The sence of beauty, and strangeness“ ist der Geist des Leonardoaufsatzes¹⁸⁰, der Sinn für die Grenzen der Poesie ist der im Giorgioneaufsatz fortgesetzte „Laokoon“, das Wiedererwachen der Phantasie ist aus den ersten Seiten der „Renaissance“.¹⁸¹ Ist es nicht die alte Mission, die Pater hier wieder erfüllt, zu vermitteln, da wo Arthur Symons den Zugang nicht findet, hier um eine ganze Zeit in einigendem Gefühl zu fassen?

Nicht nur Pater mußte an dieser Stelle, wo von der Romantik im abstrakten Sinne die Rede ist, einspringen, auch Swinburnes Freund Theodore Watts-Dunton, dem das Buch gewidmet ist, hat hier helfen müssen. Von ihm stammt wohl der Hinweis auf Chatterton¹⁸² als eigentliche

¹⁷⁶ R.M. 14.

¹⁷⁷ R.M. 15.

¹⁷⁸ R.M. 16.

¹⁷⁹ R.M. 17.

¹⁸⁰ Renaissance 11, 31, 114. Der Ausdruck ist aus E. A. Poe, s. F.S.C. 116. Beide: Pater und Poe, gehen auf Bacon zurück.

¹⁸¹ ib. 2.

¹⁸² Th. Watts-Dunton; Poetry and the Renascence of Wonder (Jenkins 1916). S. 259 ff.

Quelle der Romantik, sowie die Worte über die Aufklärungspoesie, soweit sie in die historische Entwicklung fällt.

Darüber hinaus ist der Versuch einer Definition der Romantik noch von weiterem Interesse, indem hier zu beobachten ist, wie Arthur Symonds in der Romantik die Loslösung der Phantasie vom Leben (der Gedanke ist stets bei Keats und dem Coleridge von „Kubla Khan“ und „Christabel“) preist als ihre eigentliche Errungenschaft. „It was realised that the end of poetry was poetry; and that no story-telling or virtue or learning, or any fine purpose, could make amends for the lack of that one necessity.“¹⁸³ L'art pour l'art! Der Vergleich mit Chaucer ist dabei der interessanteste, und er kehrt wieder im Abschnitt über Walter Scott, wo es heißt, es habe Chaucer über sein Genie als Erzähler hinaus die vollendete Gabe der Poesie besessen, die ihn zum Dichter machte. „Chaucer is first of all a poet; it is almost an accident, the accident of his period, that he wrote tales in verse. In the Elizabethan age he would have been a great dramatist, and he has all the qualities that go to the making of a great lyrical poet.“¹⁸⁴ Hier sieht man, wie das Prinzip der Poesie alles absorbiert hat, so daß das Epische, Lyrische und Dramatische ihr eigenes Gesetz verloren haben und nur noch als auswechselbare Wirkungsformen der einen Poesie erscheinen. „His whole vision of life is the vision of the poet . . . he has ecstasy!“¹⁸⁵ Dies allein genügt, die Intensität, als deren reinste Form der berauschende Rhythmus der Poesie erscheint. Darum ist sie ihm zur Kunst schlechthin geworden, mit jener Ausschließlichkeit, mit der sie die Kritik der „Romantic Movement“ beherrscht.

¹⁸³ R.M. 20.

¹⁸⁴ R.M. 115.

¹⁸⁵ R.M. 115.

Zusammenfassung.

„Dichter und Dichtung, mit diesen allein befassen wir uns.“¹⁸⁶

In dieser Zweiheit erschöpft sich die „Romantic Movement“ und das ganze kritische Schaffen von Arthur Symons. Was außerhalb dieser Sphäre liegt, ist für ihn tot. Innerhalb aber sieht er sämtliche Bezüge, die von einem zum andern hinübergehen, und er erlebt sie als Kräfte; als Beschwingung und Erregung seines ganzen Seins im Blute, oder als Spannung seines Intellekts durch irgendein Verwandtes, irgendein Aufwühlendes.

Osbert Burdett hat gewünscht, es möchte Arthur Symons „über die zentralen Grundsätze hinaus ins Einzelne“ gehen, und er hat sein Werk zu gedrängt gefunden.¹⁸⁷ Er verlangt das Unmögliche. Denn nur im Banne der zentralen, lebendig wirkenden Kräfte ist die Kritik Arthur Symons' überhaupt zu finden.

Es muß endlich klar sein, daß alles: Tiefgang, Richtung, Art und Sprache selbst seiner Kritik ganz nur von der Wirkung abhängt, die ihr Gegenstand bei ihm auslöst, daß sie eine Funktion der einströmenden Kräfte ist. Darum hat Arthur Symons das fundamentale Gesetz seiner und aller gleichartigen Kritik formuliert, als er sagte:

„Criticism is a valuation of forces, and it is indifferent to their direction. It is concerned with them only as force, and it is concerned only with force in its kind and degree.“¹⁸⁸

Darum ist die Kritik von Arthur Symons nie über den knappen, gedrängten Ausdruck des Zentralen hinausgekommen, weil nur der Andrang des Ganzen und Wesentlichen, des Elementaren und Persönlichen sein Wort löste.

¹⁸⁶ R.M. Preface.

¹⁸⁷ Osbert Burdett. Beardsley Period. 206, 207.

¹⁸⁸ Introduction, Biographia Literaria, VII (D.P. 87).

Die Hand, die schon beim Niederschreiben eigener, abstrakter Gedanken müde wird, wie Osbert Burdett selbst sagt¹⁸⁹, sinkt vollends nieder, wenn sie an die Beschreibung des Details gehen soll. Darum hält sich der kritische Essay von Arthur Symons auf der strengen Höhe eines gedrängten, knappen Stils und bricht, wenn er sein Ende erreicht hat, ab. Das „Rätsel“ ist dann gelöst, dem Geiste Genüge getan.

Arthur Symons und die zeitgenössische Literaturkritik.

Arthur Symons hat das kritische Erbe Paters mit einem zweiten Jünger geteilt, der hier genannt sein muß, da auch für ihn der Titel des Kritikers der neunziger Jahre in Anspruch genommen worden ist: Lionel Johnson.

Lionel Johnson hat von Pater das geerbt, was Symons' wilde, unruhige Art nie berührte, die Gelehrtennatur, das klassische Element. Des Frühverstorbenen größtes Werk ist das Buch über „Die Kunst Thomas Hardys“ von 1892, dem Jahre, das die erste Huysmansstudie von Arthur Symons hervorbrachte. Ein Satz daraus mag das Wesen der Kritik Johnsons zeigen: „So great is the difficulty felt, and so great is the delicacy required, by critics of contemporary art, that the safer plan is to examine each notable writer by himself, and, in place of comparing to-day's artists with each other, to compare, contrast, and confront them, with the fine work of an established fame“.¹⁹⁰

Es kann sich hier nicht darum handeln zu beweisen, daß Symons Lionel Johnson an absoluter Kraft kritischer Erkenntnis ebensosehr überlegen ist, wie ihm umgekehrt der Dichter des „Dark Angel“ an poetischer Ursprünglich-

¹⁸⁹ Burdett 201.

¹⁹⁰ Lionel Johnson, *The Art of Thomas Hardy*. John Lane 1923.

keit. Für die Kritik ist einzig wichtig, daß es sich hier um zwei verschiedene Haltungen handelt. Im ganzen Werke von Arthur Symons ist nichts, das mit Lionel Johnsons „Kunst Thomas Hardys“ verglichen werden könnte. Es ist eine großartige „Übersicht über die literarischen Annalen“. Mit der Haltung, die darin zum Ausdruck kommt, und die oben in Johnsons eigenen Worten gegeben wurde, hat sich Arthur Symons in einem Aufsatz gegen den gelehrten Kritiker W. J. Courthope¹⁹¹ auseinandergesetzt. „It is less difficult to be just to Virgil and Milton than to be just to Verlaine or to Mr. Yeats. Nor will the mere testing of Mr. Yeats or of Verlaine by Milton or by Virgil avail to keep the critic to the truth. Every new force has its own novel form of beauty, and if our latest poet is not essentially different from his predecessors, no amount of affinity to them will save him.“¹⁹²

Wenn es gilt, eine wesensverwandte Kritik an die Seite derjenigen Arthur Symons' zu stellen, so muß auf Rémy de Gourmont hingewiesen werden. Sein Name ist bis dahin nie genannt worden, denn er erscheint erst in der Einleitung zu der „Romantic Movement“.¹⁹³ Aber schon 1896 verband Symons Freundschaft mit dem französischen Kritiker, in dem sich, wie in keinem zweiten, Züge seines eigenen Wesens zu wiederholen scheinen. Wie Symons ist er Individualist, und eine der Stellen, worin er in der Einleitung zur „Romantic Movement“ erscheint, zeigt ihn im Kampfe um die gleiche Sache, die Symons vertritt: In der Verteidigung der Persönlichkeit gegenüber dem Anspruch des Historismus.¹⁹⁴

Den innersten Berührungspunkt der beiden beleuchtet das zweite Zitat: „The sense of cadence in prose

¹⁹¹ Den Verfasser der „History of English Poetry“.

¹⁹² P.V. 195.

¹⁹³ R.M. 8, 10.

¹⁹⁴ R.M. 8.

has nothing in common with the sense of music; it is a sense wholly physiological. We set our sensations obscurely to rhythm . . .“¹⁹⁵ In seiner Schrift „Le Problème du Style“ (1902) definiert Rémy de Gourmont den Stil als eine „spécialisation de la sensibilité . . . un produit physiologique“¹⁹⁶ und sieht in Baudelaire das gleiche Überwiegen der gemischten Sinne: Gehör, Geschmack, Geruch und Gefühl¹⁹⁷, das wir in Symons wahrnehmen. „Les sens sont la porte unique par où est entré tout ce qui vit dans l'esprit, et la notion même de la conscience, et le sentiment même de la personnalité.“¹⁹⁸ „An den Toren aller Sinne zu horchen, und ihre Sprache beinahe in ihrem eigenen Ton wiederholen zu können“¹⁹⁹, diese Möglichkeit bewundert Arthur Symons an der Prosa. In Rémy de Gourmonts Thesen vom Stil als Funktion der Sinnesempfindungen erkennen wir, zur Theorie geworden, die Sinnesgebundenheit von Arthur Symons, und wie bei ihm, ist sie auch bei Gourmont unlösbar vermischt mit starker Intellektualität. „La sensibilité comprend la raison elle-même, qui n'est que de la sensibilité cristallisée.“²⁰⁰ „Turning our instincts into logic“²⁰¹, damit bezeichnete Arthur Symons mit aller Schärfe den Vorgang, durch den die Kritik aus den Gesprächen über Fountain Court entstanden ist. Es ist eine Bewußtwerdung und Klärung ursprünglich elementar sinnlichen Erlebens, Kristallisierung der Sensibilität in den Worten Rémy de Gourmonts.

Mit der gleichen ironisch disillusionierten Kühle, womit Symons Maeterlincks Symbole umdrehen konnte,

¹⁹⁵ R.M. 8.

¹⁹⁶ Rémy de Gourmont, *Le Problème du Style* 19, 41.

¹⁹⁷ ib. 51.

¹⁹⁸ ib. 69.

¹⁹⁹ R.M.

²⁰⁰ ib. 107.

²⁰¹ Widmung zu „The Symbolist Movement in Literature“.

schreibt Rémy de Gourmont eine „Physique del'Amour», essai sur l'instinct sexuel“.

Beide verraten in ihren Versuchen die Seele zu verneinen, wie furchtbar nahe sie in Wirklichkeit ist, wie bange ihre Beschäftigung mit ihrem Rätsel. Gourmont als Katholik, Symons als Protestant haben zutiefst diese „contre-religion“²⁰², diese Religiosität à rebours als Auflehnung und Verneinung mit der Überzeugung von der erlösenden Macht der Kraft an sich.

Gewiß ist diese Haltung, wie immer sie sonst zu werten ist, typischer für die Zeit Beardsleys, als jenes Messen mit den Maßstäben der großen Kunst aller Zeiten und der Dogmen der Kirche Lionel Johnsons. Aus diesem Grunde schon steht Arthur Symons am Ende vor uns als der Kritiker der „Beardsley Period“.

²⁰² Baudelaire, *L'art romantique* 226.

Nachwort.

Spätere Schriften (1920—1926).

Von El Greco hat Arthur Symons einst gesagt, es mache sich in seinem späten Stil etwas wie eine Zersetzung seines Blickes bemerkbar, seine Kraft werde eng und fanatisch, wie wenn er seiner selbst und seiner Schau nicht mehr Herr wäre¹; und von Browning und Meredith sagt er, daß in ihrem späteren Schaffen gewisse Eigentümlichkeiten des Stils zunehmen, und daß sie die alten Methoden ungeduldig verwerfen, um zum noch direkteren, unmittelbaren Ausdruck ihres Gedankens zu gelangen.²

Etwas Ähnliches gilt von den Schriften, die Arthur Symons nach einer zehnjährigen Stille im Laufe der letzten acht Jahre veröffentlicht hat. Es sind dies:

Charles Baudelaire. A study (1920).

Dramatis Personae (1923).

The Café Royal and other essays (1923).

Notes on Joseph Conrad (1925).

(With some unpublished letters)

Parisian Nights (1926). A book of essays.

Eleonora Duse (1926).

Eine einzige ganz neue Gestalt erscheint: Joseph Conrad; der Rest knüpft an an Vergangenes, als dessen Variation es erscheint: Marcel Proust³, Sir Richard Bur-

¹ Cities, Seacoast and Islands, 63.

² I.St.B. 12. Die Idee ist aus Myers, F. W. H. Essays Classical 1883. Macmillan, S. 138.

³ Café Royal and other Essays.

ton⁴, Edgar Saltus⁵; oder es sind nur die letzten Enden langer Entwicklungen: Marlowe⁶, Baudelaire; oder direkt Erinnerungen: Café Royal⁷, Parisian Nights; oder endlich, letzte Phase, buchstäblicher Abdruck alter Schriften in neuen Zusammensetzungen und unter neuen Titeln: zum Teil gilt dies von „Baudelaire“, ganz von „Eleonora Duse“.

Es sollen hier einzig die Worte über Conrad, Marlowe und Baudelaire charakterisiert werden. An diesen zeigen sich erschöpfend alle Symptome der späten Art.

Da erscheint vor allem Joseph Conrad, „squatting like some Satanical spider in his web“⁸, rätselhaft, abnormal, grausam, großartig, barbarisch, erbarmungslos, zynisch, „elementar in seinem Sarkasmus“⁹, „grenzenlos in seinem Haß von Regel, Maß, Fortschritt und Zivilisation“¹⁰, ein Poe und Villiers de l'Isle — Adam zusammen, mit seinem unmenschlichen Lachen über den „heillosen Greuel“¹¹ der Existenz, ein Hawthorne oder Tolstoi mit seiner Kenntnis der Abgründe der Seele.

Man sieht, alles ist ins Maßlose, Dämonische gesteigert; puritanische Kenntnis der seelischen Abgründe und Ironie werden zur teuflischen Macht, „some ghastly influence, outside humanity, some powerful devil, invisible, poisonous, irresistible, spawning evil for his delight“¹². Und erst das Werk! In ihm sind wir buchstäblich am Rande der Dunkelheit (es ist dieselbe, die wir im Geiste schon im „Maeterlinck“ sahen) verzweifelt vor dem Unbekannten. Gigantische Gestalten jagen nach

⁴ D.P. 241.

⁵ D.P. 263.

⁶ Café Royal and other Essays.

⁷ ib.

⁸ D.P. 2. Notes on I.C. 8.

⁹ D.P. 21.

¹⁰ D.P. 21.

¹¹ D.P. 21.

¹² D.P.

Ruhm, Macht und Erfolg, „they are the children of the mightiness of earth, but their love is the love of the impossible“.¹³ Sie haben mit dem Unerreichbaren zu tun. Sünde und Todeskampf erfüllen die Seiten, „Lord Jim as he dies, remembers why he is letting himself be killed, and in that remembrance tastes heaven“.¹⁴ Das ist die Atmosphäre von „Days and Nights“, wie sie anfangs geschrieben wurde, mit den blutrünstigen Schauern der überhitzten Phantasie des Nervenmenschen.¹⁵

In den „Notes on Joseph Conrad“ (1925) geht Symons noch weiter. Schon von einem früheren Aufsatz hatte ihm Conrad naiv gestanden, er sei erstaunt gewesen über gewisse Stellen darin. Er habe nicht gewußt, daß er ein „dunkles Herz“ und eine „ungesetzliche Seele“ (an unlawful soul) habe.¹⁶ Wie sehr hätte er sich nun verwundert zu hören, er sei wie Rossetti mit einem großen Schrei verschieden, „as if he had seen before him the Vision of Hell“!¹⁷ Conrad wußte nicht, daß er Symons selbst zur Vision des Dämonischen geworden war, daß das, was er über ihn schrieb, längst nicht mehr nur Kritik, sondern ein spätes Wiedererwachen der Phantasie der gelben Jahre war, gesteigert zum Scharlach, „bloodstained with the blood of the roses of sunset“.¹⁸

Einen Höhepunkt hat dieser späte Stil dennoch erreicht in dem Essay über „The Genius of Marlowe“ (1919). Hier hatte die dämonische Schau freie Bahn und steigt in der Wiedergabe der Welt Marlowes rein stilistisch in eine Höhe, die keine der früheren Schriften je erreichte. Aber nicht mehr aus eigener Kraft! Diese Verherrlichung

¹³ D.P. 8.

¹⁴ D.P. 5.

¹⁵ Siehe Seite 00.

¹⁶ Notes on I.C. (Myers) 15.

¹⁷ ib. 13.

¹⁸ D.P. 51.

der elementaren Energien ergießt sich in die Rhythmen, die Swinburne geprägt hatte.

„In this great poet there is the sublime purity of one whose imagination is filled with fire and flame, with smoke and hell's fume and the savour and scent of incense with the bitter taste of unshed tears.“¹⁹ Ohne Zweifel ist es das Feurige, Maßlose, die entfesselte Leidenschaft, die sich an sich selbst berauscht, die dem Stil Swinburnes gerufen hat, und dort in den zu Superlativen ansteigenden, fugengleichen Perioden ihre angemessene Form findet. Ein Beispiel allein mag genügen (über die Stelle aus dem ersten Auftreten Mephistopheles' „In being deprived of everlasting bliss“): „For they contain, — those lines simply — more of one's belief or disbelief, more of one's sense of life and death, more of one's conjectures as to the soul and the spirit, more of one's speculations in the vast abysm of time, than any lines ever written in any tragedy. Only Aeschylus and Dante before him, and Shakespeare after him, . . . ever wrote, ever conceived, a line so universal, . . . in meaning, so elemental in the quintessence of fiery imagination, lifted on the wings of the whirlwind, driven along by the irresistible force of destiny, based on something before the beginning of the world as the one line said by the Spirit of Evil: „Why this is hell, nor am I out of it“.²⁰ Das Bild kehrt wieder, der „whirlwind“ wird zum „simoon“, andere Perioden folgen und gipfeln in Versen Marlowes. Die Eigenschaftswörter häufen sich, gehen zu dreien und vieren: „malign, subtle, sorcerous“²¹; „terrible, passionate and intense“²²; „malignant, diabolical, sardonic, atrocious“.²³

Zuweilen wird noch eine Charakterisierung ver-

¹⁹ Café Royal 26.

²⁰ ib. 27/28.

²¹ ib. 25.

²² ib. 34.

²³ ib. 27.

sucht, „There is a perfume, a savour of salt, a scent of woman's flesh in his luxurious lines, that have at times the contours of Helen's breast“.²⁴ Auch dies ist nur mehr ein Aufwecken von dekadenten Assoziationen. (Man beachte das Überhandnehmen der Metaphern aus dem Bereich von Geruch und Geschmack.) Zwar ist noch klar ersichtlich, was neben der Intensität selbst Arthur Symons an Marlowe fesselt: Einer der Verse, in dem eine Periode gipfelt, zeigt uns, daß es die Schicksalsidee ist: *Hero and Leander* 168, V. „For will in us is overruled by fate“²⁵, und dicht darauf folgt das *«Stipendium peccati mors est»*²⁶ Fausts und läßt uns an die puritanische Seele denken.

Aber all das ist nur der Grund, auf dem die Bilder der Dekadenz wuchern. Wie einst in „*Antony and Cleopatra*“ erscheinen die symbolischen Namen des Weibes: „only as the brooding imagery of the senses steals over Marlowe with more subtle sorcery than is their wont, Aphrodite grows more Asiatic, as the moon's circuit begins to glimmer above her head, lunar, spectral, a menace, the menace, finally, of Astarte“.²⁷ Der gleiche Satz hatte zuvor schon den Schluß zu einigen Worten über die Geschwister Rossetti und Swinburne geliefert.²⁸ Neben Aphrodite erscheint Catull, Villon und Giorgione, dessen Tod an der Pest in den Armen seiner letzten Maitresse verglichen wird mit Marlowes Tod wegen „bought kisses and spilt wine“.²⁹ Nash erscheint, weil auch er von Helena und der Pest schrieb. . . .³⁰

Alles, was je schon an Triebhaftem im früheren Werke vorhanden war, und auch was bis dahin noch nicht zum

²⁴ ib. 25.

²⁵ *Café Royal* etc. 32.

²⁶ ib. 32.

²⁷ ib. 35.

²⁸ D.P. 130/131.

²⁹ ib. 29.

³⁰ ib. 34.

Vorschein gekommen sein mochte, enthüllt sich nun und überwuchert alles übrige. An Stelle der scheidenden, schöpferischen Tätigkeit der kritischen Kräfte tritt das mehr oder weniger unbewußte Wirken des Instinkts im Sammeln triebhafter Beziehungen, eine Art parasitischen Wachstums nach dem Gesetz der Assoziationen, wie es in „A Rebours“ Huysmans' eine Welt der dekadenten Genüsse schafft. Dieses Gesetz der Beziehungen beherrscht die Schriften der späten Zeit. Alle Gestalten, die Arthur Symons durch ihre abnormale, dämonische Natur unvergeßlich geblieben sind, erscheinen wieder: Emily Brontë³¹, auf deren hundertsten Geburtstag er zum Teil dieselben Worte wiederholt, die er einst (1906) von ihren Gedichten gebraucht hat. Nun gelten sie ihrem Roman „Wuthering Heights“, und um ihn sammeln sich die Namen Borrow, Meredith, Banquo, Lady Macbeth, Beardsley, Webster, Sankt Theresa, Cyril Tourneur, Baudelaire ohne Zusammenhang, außer dem einen der entfesselten Assoziationen.

William Michael Rossettis³² Tod wird zum Anlaß für ein ähnliches Verweben der Gedanken: Rossettis Gedichte im Sarge seiner Frau, Eleonora Duses Worte darüber, Dante Gabriel Rossettis Kritik, Swinburne, Meredith, Baudelaire und Swinburne, Rossettis schwüle Sprache, Christina, Rossettis letzte Zeit, „da er der Sklave seiner Träume wurde“.³³ Der Schluß: Aphrodite, Astarte wie im „Marlowe“.

Wenn man sehen will, wie weit die Gedanken in Erweckung diabolischer Motive und der Verwesungsvorstellungen gehen können, lese man „Leonardo da Vinci“³⁴, den dritten Teil (1919).

Aus dem Wilden, Rastlosen seiner Natur, aus Erinnerungen an Konstantinopel, an Catull, Swinburne, Ver-

³¹ D.P. 35.

³² D.P. 118.

³³ D.P. 130.

³⁴ D.P. 325.

laine und Baudelaire entstand der Aufsatz über das „vergessene Genie“: „Sir Richard Burton“³⁵ (1921). Weitere Schriften gleicher Art folgen. Schließlich durchbricht Arthur Symons die Regel der Einzelstudie und reiht seine Meinungen über den Roman zusammen zu einem Aufsatz „On English and French Fiction“³⁶, worin Blakes „deliciously wicked poem“ mit der Moral „never seek to sell (sic!) thy love“ erscheint³⁷, mitsamt einer späten Anerkennung Oskar Wildes.³⁸

Vollständigkeit in der Analyse, ja nur schon der Aufzählung, kann hier keinen Wert mehr haben.

Nur ein Name vermag den Blick noch zu fesseln: Baudelaire. — Seitdem Arthur Symons in der großen Denkschrift auf Aubrey Beardsley die Summe seiner Zeit gezogen hatte und so tief in das Wesen der Dekadenz eingedrungen war, erwartete man stets sein Wort über den Meister, auf den diese ganze Bewegung letztlich zurückgeht. Die große Stelle von der Rechtfertigung der dekadenten Kunst wird allerdings auch über das Werk Baudelaires ausgesprochen³⁹, aber es vergehen acht Jahre, bis er, beim Erscheinen der Briefe Baudelaires, wieder von ihm spricht (1906)⁴⁰; auch da nur, um zu gestehen, daß er „verwirrend bleibt und wohl nie entdeckt werden wird“.⁴¹ Dies zur Zeit seiner vollen Reife, die sich auf Schritt und Tritt auch in diesen wenigen Seiten zeigt: „To «cultivate one's hysteria» so calmly and to affront the reader (Hypocrite lecteur . . .) as a judge rather than a penitent; to be a casuist in confession; to be so much a moralist, with so keen a sense of the ecstasy of evil: that

³⁵ D.P. 241.

³⁶ D.P. 52.

³⁷ D.P. 63.

³⁸ D.P. 79.

³⁹ IX. 99.

⁴⁰ F.S.C. 310.

⁴¹ F.S.C. 313.

has always bewildered the world. Baudelaire lived and died solitary, secret . . . an ascetic of passion, a hermit of the brothel".⁴² All dies ist so endgültig, so konzentriert wie irgend etwas jener Jahre. Aber die große Studie bleibt aus. Zwar unterläßt er es nirgends, wo immer sich Gelegenheit bietet, auf die unfehlbare, geniale Kritik Baudelaires mit Zitaten und eigenen Worten hinzuweisen; so im Aufsatz über Léon Cladel⁴³, den Schüler Baudelaires, wo von der Verhaltenheit und Konzentration des Meisters die Rede ist, und ein andermal in der Studie über Pétrus Borel⁴⁴, einen Vorgänger Baudelaires. Auch dort fallen Worte ab für den Meister, aber immer nur nebenbei.

Im Jahre 1920 erscheint nun „Charles Baudelaire, A Study“, und man glaubt vor der Erfüllung zu stehen.

Nirgends ist die Enttäuschung größer als gerade hier, wo Symons einst sein Bestes hätte geben können.

Die endgültige Kritik des „Baudelaire“ muß in Zahlen gegeben werden. Von den hundert Seiten des Buches sind ein Viertel, fünfundzwanzig Seiten, wörtlich abgedruckt und zusammengelesen aus früheren Schriften von Arthur Symons (unter anderem aus dem Baudelaire-Aufsatz von 1906); ein Zehntel (zehn Seiten) sind Zitate fremder, genannter und ungenannter⁴⁵ Quellen. Vom ganzen Buche haben nur 45 Seiten Baudelaire selbst zum Gegenstand. Für den Rest hat Arthur Symons drei Jahre darauf einen Namen geschaffen, als er einen seiner Aufsätze aus „Dramatis Personae“ mit „Confessions and Comments“⁴⁶ bezeichnete. Wir finden da, vollständig aus dem Villiers-Kapitel der „Symbolist Movement“ und dem

⁴² F.S.C. 312.

⁴³ F.S.C. 216.

⁴⁴ Colour Studies in Paris 135.

⁴⁵ Gleich der erste Satz ist aus Swinburne kopiert: Will. Blake, S. 103. Footnote.

⁴⁶ D.P. 132.

früheren Aufsatz aus „The Woman's World“ zusammengedruckt, ein Kapitel über Villiers l'Isle-Adam (Kapitel V)⁴⁷; wir finden Erinnerungen Arthur Symons' an Pater⁴⁸, an Lamb⁴⁹ etc. Zu diesen „Comments“ kommen die „Confessions“: jene sechs Seiten lange Beschreibung eigener Haschisch- und Opiumträume⁵⁰, in deren Strudel die Symbole der Dekadenz in neuen Verwandlungen wieder auftauchen: Caligula, Lamia, Mephistophila-Medusa. („She is sinister. She is one of my hallucinations.“⁵¹ „To Baudelaire, as to me, it [Haschisch] has, and had, the divinity of a sorceress, a dangerous, and insidious mistress.“⁵² „I can see him now as I write, sitting in certain corners of the Moulin-Rouge, — as I did — hearing with his old sensuality that adorable, and cynical and perverse and fascinating Valse des Roses of Olivier Métra.“⁵³)

Einige Stichworte aus dem zweiten Kapitel mögen die Art des Gedankenganges in „Baudelaire“ charakterisieren (S. 17—27): Definition des Stils (Pater, Pascal); Technik (Ysaye, der Violinist); „continual slight novelty“ (das Wort *Patmores* aus Aristoteles); die Geistergeschichte; die Mystifikationen von Baudelaire; Pascals Religion; das Weibliche in Keats; Mallarmés Üppigkeit; Catull; Rossetti; Wagner; der Kampf der Geschlechter (Marlowe); Melmoth (Schauerroman); Coleridge; Le Fanfarlo; Balzac; Casanova. In zehn Seiten ist zweimal von Baudelaire die Rede. Der Schatten des Meisters muß es sich gefallen lassen, daß ihm eine Strophe aus Symons' Gedicht „The Dawn“

⁴⁷ Baudelaire 54—66.

⁴⁸ ib. 78; 88 abgeschrieben aus F.S.C. 21/32.

⁴⁹ ib. 82.

⁵⁰ ib. 68 ff.—73.

⁵¹ ib. 71.

⁵² ib. 67.

⁵³ ib. 95.

(I, 206) unterschoben wird ⁵⁴, und endlich werden Asselineau und Crépet geplündert ⁵⁵, um an ihren Bericht Betrachtungen obiger Art anzuhängen.

Es ist ein peinliches Bild, das an die Beschreibung erinnert, die Keats vom Gespräch des alten Coleridge gegeben hat, ein zusammenhangsloser Strom von Gedanken, die, durch das geringste Wort heraufgerufen, einander chaotisch folgen. Nicht anders hier, „The question comes here, how much does Baudelaire give of himself in his letters «in tragic hints» . . . yet on the whole he never gives one what Meredith does in *Modern Love*!“ ⁵⁶, wo das Wort „tragic hints“ ⁵⁷, das er einst von Meredith gebraucht hatte, den ganzen Übergang bildet. Während aber Coleridge immer noch aus überströmendem Reichtum schöpft, ist dies bei Symons eine mühsame Nachlese, die diese wenigen Seiten abgebrochener Rede, Swinburnescher Perioden und fremden Gutes hervorgebracht hat. Aber die Lage ist im Grunde doch die gleiche, eine Zersetzung des Geistes, eine Auflösung und Zerstörung des großen, einst überlegen herrschenden Intellekts.

⁵⁴ ib. Baudelaire. A study. S. 3. „Your sweet scarce lost estate of innocence“;

⁵⁵ Asselineau. Baudelaire, sa vie et son œuvre (Lemerre) 1869. S. 90 = Baudelaire 90. Crépet, Jacques et Eugène. Ch. Baudelaire, Messein 1919. S. 188 = Baudelaire 100.

Bibliographie und Abkürzungen.

A. Werke.

Die Werke von Arthur Symons sind, wo möglich, nach der Gesamtausgabe „The Collected Works of A. S.“ (Martin Secker) 1924 ff. mit der römischen Ziffer des Bandes zitiert. Für die noch nicht in die Werke aufgenommenen Schriften gelten folgende Einzelausgaben:

- An Introduction to the Study of Browning 1886,
1906 (Dent) = I.St.B.
Studies in the Elisabethan Drama (Heinemann) 1920 = E.D.
Studies in two Literatures (Smithers) 1897 = St.2.L.
Studies in Prose and Verse (Dent) 1904 = P.V.
Plays, Acting and Music (Constable) 1909 = P.A.&M.
Figures of Several Centuries (Constable) 1916 = F.S.C.
The Romantic Movement in English Poetry (Con-
stable) 1909 = R.M.
Dramatis Personæ (Faber and Gwyer) 1925 = D.P.
Charles Baudelaire (Elkin Mathews) 1920 = Baudelaire.

B. Literatur.

- Baudelaire, Oeuvres complètes, L'art Romantique
(Conard) 1925 = L'art romantique.
Mallarmé, Divagations (Charpentier-Fasquelle) 1922 = Divagations.
Pater, The Renaissance (Pocket Ed. Macmillan)
1924 = Renaissance.
Pater, Appreciations = ib. = Appreciations.
Yeats, Autobiographies (Macmillan) 1926 = Autobiographies
(Für alle weitere Literatur sei auf die Fußnoten verwiesen.)
-

Date Due

[illegible]

CAT. NO. 23 233

PRINTED IN U.S.A.



Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

23. **Eduard Brenner**, Der altenglische Junius-Psalter. geh. Mk. 7.50.
24. **Wilhelm Klump**, Die altenglischen Handwerkernamen, sachlich und sprachlich erläutert. geh. Mk. 3.40.
25. **Ernst Metzger**, Zur Betonung der lateinisch-romanischen Wörter im Neuenglischen mit besonderer Berücksichtigung der Zeit von ca. 1560 bis ca. 1660. geh. Mk. 2.—.
26. **Karl Jost**, Beon und Wesan, eine syntaktische Untersuchung. geh. Mk. 3.60.
27. **Paul Gonser**, Das angelsächsische Prosa-Leben des hl. Guthlac. Mit Einleitung, Anmerkung und Miniaturen. Mit 9 Tafeln. geh. Mk. 6.—.
28. **Ed. Voigt**, Shakespeares Naturschilderungen. geh. Mk. 3.80.
29. **P. Fijn van Draat**, Rhythm in English Prose. geh. Mk. 3.60.
30. **Guido Oess**, Der altenglische Arundel-Psalter. Eine Interlinearversion in der Handschrift Arundel 60 des Britischen Museums. geh. Mk. 3.80.
31. **Eva Rotzoll**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
32. **Manfred El**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
33. **Jakob Kne**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
34. **Manfred El**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
35. **G. M. Miller**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
36. **John Koch**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
37. **Oskar Nus**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
38. **Friedrich**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
39. **Walter Ma**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
40. **Joseph Del**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
41. **Friedrich**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
42. **Louise Pot**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
43. **Engelbert**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
44. **Hermann**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
45. **Anna von**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.
46. **Marie E. d**, Die altenglische Dichtung. geh. Mk. 3.80.

PE25 .A5 Heft 67
 Wildi, Max
 ...Arthur Symons als kritiker
 der literatur

DATE	ISSUED TO
	144400

Wildi, Max

144400

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

47. **Otto L. Jiriczek**, James Macpherson's Fragments of Ancient Poetry (1760). In diplomatischem Neudruck mit den Lesarten der Umarbeitungen herausgegeben. geh. Mk. 2.50.
48. **Gertrud Görnemann**, Zur Verfasserschaft und Entstehungsgeschichte von "Piers the Plowman". geh. Mk. 4.—.
49. **Hans Stoelke**, Die Inkongruenz zwischen Subjekt und Prädikat im Englischen und in den verwandten Sprachen. geh. Mk. 3.60.
50. **Josef Bihl**, Die Wirkungen des Rhythmus in der Sprache von Chaucer und Gower. geh. Mk. 7.60.
51. **Oscar Eberhard**, Der Bauernaufstand vom Jahre 1381 in der englischen Poesie. geh. Mk. 4.—.
52. **Anna Jacobson**, Charles Kingsleys Beziehungen zu Deutschland. geh. Mk. 2.80.
53. **Nikolaus von Glahn**, Zur Geschichte des grammatischen Geschlechts im Mittelenglischen vor dem völligen Erlöschen des aus dem Altenglischen ererbten Zustandes. Mit besonderer Berücksichtigung der jüngeren Teile der Peterborough-Chronik sowie südöstlicher und einiger anderer südlicher Denkmäler. geh. Mk. 2.80.
54. **Hedwig Reschke**, Die Spenserstanze im neunzehnten Jahrhundert. geh. Mk. 5.20.
55. **Luiſe Sigmann**, Die englische Literatur von 1800—1850 im Urteil der zeitgenössischen deutschen Kritik. geh. Mk. 8.—.
56. **Richard Jente**, Die mythologischen Ausdrücke im altenglischen Wortschatz. Eine kulturgeschichtlich-etymologische Untersuchung. geh. Mk. 9.—.
57. Die Briefe Richard Monckton Milnes, ersten Barons Houghton, an Varnhagen von Ense (1844—1854). Herausg. von **Walther Fischer**. geh. Mk. 4.80.
58. **Hans Matter**, Englische Gründungssagen von Geoffrey of Monmouth bis zur Renaissance. Ein Versuch. geh. Mk. 18.—.
59. **Malone**, The Literary History of Hamlet. I. The Early Tradition. geh. Mk. 6.80.
60. **Sibilla Pfeiffer**, George Eliots Beziehungen zu Deutschland. geh. Mk. 12.50.
61. **E. v. Erhardt-Siebold**, Die lateinischen Rätsel der Angelsachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Altenglands. geh. Mk. 15.—.
62. **Karl Uhler**, Die Bedeutungsgleichheit der altenglischen Adjektiva und Adverbia mit und ohne *-lic* (*-lice*). geh. Mk. 4.—.
63. **Erna Fischer**, Der Lautbestand des südmittelenglischen Octavian, verglichen mit seinen Entsprechungen im Lybeaus Desconus und im haunfal. geh. Mk. 14.—.
64. **Friedrich G. Ruhrmann**, Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur. geh. Mk. 10.50.
65. **Fritz Krog**, Studien zu Chaucer und Langland. geh. Mk. 9.—.
66. **Karl Häfele**, Die Godivasage und ihre Behandlung in der Literatur. Mit einem Überblick über die Darstellungen der Sage in der bildenden Kunst. Mit 6 Tafeln. geh. Mk. 16.—.
67. **Max Wildt**, Arthur Symons als Kritiker der Literatur. geh. Mk. 7.50.

(Werden fortgesetzt.)